

Die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid
soos vergestalt in die vrouefigure
van Riana Scheepers

Anita Johanna van Zyl

VOET T30 6

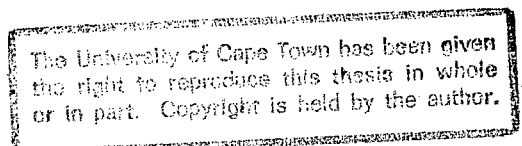
Voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM

in die Departement Afrikaans-Nederlands
Universiteit van Kaapstad

1996

Studieleier: Dr C.N. van der Merwe



The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Geldelike bystand van die Sentrum vir Wetenskapsontwikkeling (SWO, Suid-Afrika) ten opsigte van hierdie navorsing word hiermee erken. Menings wat hierin uitgespreek word of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die skrywer en kan nie aan die SWO toegereken word nie.

Ek bedank graag my studieleier, Dr C.N. van der Merwe, vir sy opregte belangstelling, hulp en leiding tydens die skryf van hierdie verhandeling, maar bowenal vir sy volgehoue entoesiasme en ondersteuning.

Opsomming

Riana Scheepers se prosawerk sluit deur die fokus op die vrou, gesien vanuit die perspektief van die vrou, aan by die feministiese literatuur, en maak derhalwe 'n feministiese literatuurbenadering van haar werk moontlik. Haar oeuvre, vanaf *Die ding in die vuur* (1990), tot en met *Die heidendogters jubel* (1995), lewer 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse vroueliteratuur van die afgelope dekade.

In die tematiese ondersoek na die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid is die ginokritiek van die Anglo-Amerikaanse feminis, Elaine Showalter, asook die sogenaamde mites wat in groot mate die gedrag van mans en vroue in die samelewing reël, as teoretiese uitgangspunt geneem.

Met die feminisme en die gesosialiseerde opvattinge oor die rolle van die geslagte as agtergrond, val die fokus op die vrou se stryd om te oorleef in 'n manlik-gedomineerde samelewing. Hierdie oorlewingstryd word veral geopenbaar in die vrou se verhouding met die man in 'n liefdes- of seksuele verhouding, maar raak ook haar posisie as vrou binne die breër sosiale konteks en haar verhouding met die man in die samelewing. As gevolg van die ongelyke magsverhouding tussen die geslagte ervaar die vrou in haar verhoudings met die man voortdurend konflik tussen weerloosheid en weerbaarheid. Hierdie spanning is 'n deurlopende tema in Scheepers se werk en die klem val deurgaans op die vergestaltung daarvan.

Die vernuwende aspek in Riana Scheepers se werk is veral die wyse waarop die vrou haarself geleidelik weerbaar maak. Hierdie proses van weerbaarmaking lei tot 'n interessante spel met die begrippe "weerloosheid" en "weerbaarheid" en 'n vervaging van die rolle van slagoffer en uitbuiters in die stryd tussen die geslagte. As gevolg hiervan is daar 'n duidelike ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid in die uitbeelding van Scheepers se vrouefigure aan te toon. Die ontwikkeling is in die eerste plek aanwesig in die individuele kortverhale, maar by nadere ondersoek blyk dat die afsonderlike kortverhale in die bundels tematies 'n hegte eenheid vorm deurdat daar in die bundels sprake is van vroue wat hulle geleidelik weerbaar maak en bewapen in

hul stryd om te oorleef. Aangesien hul oorlewingstryd op alle vlakke - fisies, seksueel, emosioneel - voltrek word, bewapen die vrou haar ook op alle vlakke vir die stryd. Dié ontwikkeling, wat opvallend is in Scheepers se kortverhaalbundels, is ook 'n sentrale tema in haar roman, *Die heidendogters jubel* (1995).

Die ontwikkeling is nie net beperk tot die afsonderlike verhale, kortverhaalbundels en roman nie. As 'n mens Scheepers se oeuvre as geheel beskou, is daar sprake van 'n duidelike ontwikkeling vanaf die vroue in *Die ding in die vuur* (1990) se hoofsaaklik fisiese oorlewingstryd tot en met die afwerping van die manlike juk en die vind van 'n eie vroulike identiteit in *Die heidendogters jubel* (1995). In hierdie ontwikkeling vertoon Scheepers se oeuvre tematies interessante ooreenkomste met die drie fases wat Elaine Showalter in die Britse vroueliteratuur identifiseer, naamlik die vroulike, feministiese en vrouefases.

Inhoudsopgawe

Inleiding

1

Hoofstuk 1: 'n Literêr-teoretiese vertrekpunt vir 'n ondersoek na die prosawerk van Riana Scheepers: feministiese literatuurteorie

1.	Agtergrond	4
2.	Gesosialiseerde geslagsrolle en die ontstaan van stereotipes	6
3.	Die feministiese literatuur en literatuurkritiek as reaksie	12
3.1	Die vroulike fase	12
3.1.1	Die oorgang van die vroulike na die feministiese fase	13
3.2	Die feministiese fase	14
3.3	Die vrouefase	14
4.	Wat is 'n ginokritiese literatuurbenadering?	16
4.1	Van "feminist critique" tot ginokritiek	16
4.1.1	Die "feminist critique"	16
4.1.2	Ginokritiek	18
4.2	Vier modelle as uitgangspunt vir 'n ginokritiese literatuurbenadering	19
4.2.1	Die biologiese model	20
4.2.2	Die linguistiese model	20
4.2.3	Die psigoanalitiese model	23
4.2.4	Die kulturele model	24
5.	Feminisme in die Afrikaanse prosa	27
6.	'n Feministiese literatuurbenadering as uitgangspunt vir die prosawerk van Riana Scheepers	29

Hoofstuk 2: Die ding in die vuur

1.	Inleiding	31
2.	Die wêreld van die swartmens as tema in die Afrikaanse prosa	32
2.1	Riana Scheepers se debuutbundel as bydrae	32
2.1.1	Verkenning van die Zoeloewêreld	32
2.1.2	Verkenning van die wêreld van die swart vrou	33
2.1.3	Verkenning van die ervaring van die vrou in 'n manlike wêreld	33

2.1.4	Vergestaltung van weerloosheid en weerbaarheid in <i>Die ding in die vuur</i>	33
3.	Vroulikheid as wapen - die vroue in "Ruil" en "Die verskil is net dat jy dit geniet het"	34
4.	Die swart vrou as dubbele slagoffer - die vroue in "Dom koei" en "The name of the game"	46
4.1	Die swart meisie in "Dom koei" - 'n slagoffer van haar eie gemeenskap	46
4.2	Die swart vrou as slagoffer van 'n patriargale, wit kultuur	52
5.	Die wit vrou as weerloos in Afrika	56
6.	Die vrou as brugbouer tussen wit en swart in "Drie sinvolle gesprekke"	58
7.	'n Studie in weerloosheid en weerbaarheid: Die twee vroue in "Oor die pornografie van geweld in die Afrikaanse prosa: 'n Outobiografiese steekproef"	61
8.	Samevatting	65
8.1	Vuur as sentrale element in <i>Die ding in die vuur</i>	66
9.	<i>Die ding in die vuur</i> en 'n ginokritiese kulturele model	67
10.	<i>Die ding in die vuur</i> in verhouding tot die drie fases in die vroueliteratuur	68

Hoofstuk 3: Dulle Griet

1.	Inleiding	70
2.	Die verbrokkeling van die man-vrou-verhouding in "Dansmaat", "Die maaltyd", "Klein kak", "Die Rachelsporsie" en "Die gesprek"	70
3.	Dulle Griet - die vrou in al haar gedaantes	86
4.	Dulle Griet as verpersoonliking van die vrou se vermoë om te oorleef - die vroue in "Onder 'n skuilnaam", "'n Tuisnywerheid langs die pad" en "COMMAND"	92
5.	Vroulikheid as wapen - die vroue in "Coitus interruptus" en "Uit twee rigtings"	99
6.	Die vestiging van 'n seksuele identiteit en die verkenning van die lesbiese - die meisie in "K.I."	104

7.	Die lesbiese verhouding as alternatiewe stryd tussen die geslagte in "Poison"	106
8.	Die verbreking van stereotipes - Die vrou: Kobus Oosthuizen	108
9.	Samevatting: <i>Dulle Griet</i>	111
10.	<i>Dulle Griet</i> en die ontwikkeling in Riana Scheepers se oeuvre	113

Hoofstuk 4: 'n Huis met drie en 'n half stories

1.	Inleiding	116
2.	"'n Huis met drie en 'n half stories" - onervuldheid en die soeke na 'n vroulike identiteit	118
3.	Die pa-dogter-verhouding in "Pa" as struikelblok in die vestiging van 'n seksuele identiteit	123
4.	Die stereotipering van geslagsrolle en die stryd om aanvaarding in 'n manlike wêreld: die meisie in "Ses"	127
5.	Die vrou se verkenning van haar eie seksualiteit - die seksuele as genesende en bevrydende ervaring in "Elikser" en "Die een met die ding"	131
6.	Die seksuele as konflik in "'n Onbevleete bevrugting"	136
7.	Vroulike seksualiteit en die religieuse in "Labirint van God" en "God se bruid"	138
8.	Bybelse vroue met durf - Geber se vrou en Jefta se kind	143
8.1	Die vrou as bepaler van haar eie identiteit - Geber se vrou versus Jael	143
8.2	Die triomfantelike offerlam - Jefta se dogter	150
9.	Hora de verdad - Die vrou se oomblik van waarheid	155
10.	Samevatting	159
11.	<i>'n Huis met drie en 'n half stories</i> - van feministiese tot vrouefase	161

Hoofstuk 5: Die heidendogters jubel

1.	Inleiding	163
1.1	Die grensverhaal as belangrike subgenre in die Afrikaanse prosa	163
1.2	Die vroulike perspektief op die grensverhaal	165

2.	Die vroulike perspektief in <i>Die heidendogters jubel</i>	166
3.	Nina - onskuldige Sionsdogter of uitdagende heidendogter?	166
4.	Die ruimte as sentrale element in Nina se bevrydingstryd	168
4.1	Die opponerende ruimtes as weerspieëling van die verskil tussen die geslagte	170
4.2	Manlik en vroulik soos vergestalt in die sintuiglike beelde	170
4.3	Klank en sinskonstruksie as weerspieëling van die verskil tussen die geslagte	172
5.	Die rol van die oorlog in Nina se bevrydingstryd	172
6.	Die funksie van die weermag- en grensstories	174
6.1	Die fisiese oorlog en die stryd tussen die geslagte	175
7.	Die vrou se afrekening met die Calvinisties-patriargale samelewing	177
7.1	Nina se afrekening met haar opvoeding en die waardes van haar ouers	178
7.2	Nina se afrekening met 'n Calvinistiese, patriargale godsdiens	178
7.3	Afrekening met die man	180
8.	Die spieëltonele as vooruitwysing na Nina se uiteindelijke bevryding	184
9.	Die lesbiese verhouding as korrektief op die man-vrou-verhouding	184
10.	<i>Die heidendogters jubel</i> : Afrekening én aanvaarding	186
11.	<i>Die heidendogters jubel</i> in Scheepers se oeuvre	187
 <u>Hoofstuk 6: Samevatting</u>		 189
 Bibliografie		 196

Inleiding

As vroueskrywer lewer Riana Scheepers met haar debuutwerk in 1990, *Die ding in die vuur*, 'n belangrike bydrae tot 'n nuwe rigting in die prosa waarin die vrou en haar ervarings sentraal staan en vanuit 'n vroulike perspektief belig word. Na *Die ding in die vuur* (1990), verskyn *Dulle Griet* in 1991. In 1994 verskyn haar derde kortverhaalbundel, *'n Huis met drie en 'n half stories* en kort daarna, in 1995, haar eerste roman, *Die heidendogters jubel*.

Die bekroning van twee van haar bundels met literêre pryse, die ATKV-prosaprys in 1990 vir *Die ding in die vuur* en die Eugène Marais-prys vir Prosa in 1991 vir *Dulle Griet*, is 'n bewys van haar belangrike bydrae tot die Afrikaanse letterkunde. Hoewel *'n Huis met drie en 'n half stories* en haar debuutroman, *Die heidendogters jubel*, nie dieselfde erkenning geniet as haar eerste twee bundels nie, verteenwoordig hierdie twee werke 'n belangrike fase in Scheepers se ontwikkeling as vroueskrywer en in die ontwikkeling van haar oeuvre, veral ten opsigte van die uitbeelding van die vrou.

Scheepers se bydrae tot die Afrikaanse prosa het egter nie beperk gebly tot die Afrikaanse letterkundetoneel nie. Hiervan is die uiters gunstige ontvangs van haar vertaalde werk in Nederland 'n bewys.

In die Afrikaanse letterkunde lewer Riana Scheepers veral 'n bydrae as een van die belangrikste nuwe vrouestemme binne die sterk vrouerigte tendens in die moderne Afrikaanse prosa.

Probleemstelling

Die belangrikste vrae wat in hierdie studie ondersoek sal word, kan kortliks as volg saamgevat word:

Is daar in die uitbeelding van die vrouefigure in Riana Scheepers se prosawerk, en dan spesifiek met verwysing na die man-vrou-verhouding, sprake van 'n spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid?

Indien dit wel die geval is, is die vrae wat hieruit voortvloei:

- a) Hoe word hierdie tema van die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid in die uitbeelding van Scheepers se vrouefigure vergestalt soos gesien vanuit 'n kultureel-ginokritiese literatuurbenadering?
- b) Watter verskyningsvorme en betekenisneem die begrippe "weerloosheid" en "weerbaarheid" in Scheepers se prosa aan?
- c) Op watter wyse word die gesosialiseerde geslagsrolle wat aanleiding gee tot bepaalde stereotipes, in Scheepers se oeuvre bevestig en/of omvergewerp?
- d) Is daar in Scheepers se werk, vanaf *Die ding in die vuur* (1990) tot en met *Die heidendogters jubel* (1995), sprake van 'n ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid?
- e) Is daar 'n verband te lê tussen die drie fases wat Showalter in die Britse vroueliteratuur identifiseer en die ontwikkeling in Riana Scheepers se prosawerk, en in watter mate hou dit verband met die ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid?

Die begrippe "weerloosheid" en "weerbaarheid" in Scheepers se oeuvre

In die konteks van Scheepers se oeuvre strek 'n ondersoek na die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid veel wyer as die blote woordeboekbetekenis van hierdie twee opponerende begrippe.

Tog omvat die woordeboekdefinisie van hierdie twee begrippe reeds sekere aspekte wat op Scheepers se vrouefigure van toepassing is. Teenoor "weerloosheid", wat beteken "nie in staat tot verdediging nie", word "weerbaarheid" gestel as "geskik om te veg; strydbaar" (HAT 1984:1348). Hierdie twee begrippe, wat uiteenlopende pole op 'n kontinuum verteenwoordig, dui in die eerste plek op fisiese weerloosheid of weerbaarheid. Die toepassingwaarde daarvan kring egter in Scheepers se oeuvre veel wyer uit na die vrou se onvermoë of vermoë om haarself as weerlose te verweer en sodoende weerbaar te word - hetsy op fisiese, emosionele, geestelike, seksuele of

selfs sosiale vlak. Dit is in hierdie breër betekenis dat die begrippe "weerloosheid" en "weerbaarheid" in Scheepers se verhale geïnterpreteer en toegepas word.

Hoofstukindeling

Inleiding

- Hoofstuk 1 - 'n Literêr-teoretiese vertrekpunt vir 'n ondersoek na die prosawerk van Riana Scheepers: feministiese literatuurteorie
- Hoofstuk 2 - Die ding in die vuur
- Hoofstuk 3 - Dulle Griet
- Hoofstuk 4 - 'n Huis met drie en 'n half stories
- Hoofstuk 5 - Die heidendogters jubel
- Hoofstuk 6 - Samevatting

Hoofstuk 1

'n Literêr-teoretiese vertrekpunt vir 'n ondersoek na die prosawerk van Riana Scheepers: feministiese literatuurteorie

1. Agtergrond

Wanneer 'n mens binne 'n bepaalde literêr-teoretiese rigting werk, is een van die noodwendige vertrepunte 'n definiëring van die terrein waarbinne gewerk gaan word. Die feministiese literatuurteorie, wat hier die uitgangspunt is, is egter een van die strominge binne die literêre teorie wat hom moeilik leen tot so 'n afbakening of omskrywing. Een van die opvallendste redes hiervoor is die uiteenlopende aantal literatuurbenaderings en uitgangspunte binne die feministiese literatuurteorie.

Die afwesigheid van 'n enkele, allesomvattende feministiese kritiek word deur die meeste kritici, feministe en andere, beaam: "Over the past twenty-five years or so, feminist critical theory has meant, *par excellence*, contradiction, interchange, debate; indeed it is based on a series of creative oppositions, of critiques and counter-critiques, and is constantly and innovatively in flux - challenging, subverting and expanding not only other theories but its own positions and agenda. Hence there is no one 'grand narrative' but many '*petits récits*', grounded in specific cultural-political needs and arenas: Marxist-feminist, black and African, Asian, women-of-colour, American, French, Irish, black-British, gynocritics, gynesis, pschyhoanalytic, myth, 'Third-World'/Third-Wave, deconstructive, lesbian-feminist - all are components of the scene, and most are in some degree of contention with each other" (Selden & Widdowson 1993:205-206). Verwant hieraan is die uitgangspunt van sommige, meer radikale feministiese kritici wat gekant is teen die formulering van 'n definisie of teorie, aangesien dit patriargaal sou wees.

Een van die redes vir hierdie wye verskeidenheid uitgangspunte en benaderings is dat die feministiese literatuurkritiek deur 'n wye verskeidenheid dissiplines

beïnvloed is en uit 'n wye verskeidenheid vakgebiede ontstaan het. Die grootste invloed het waarskynlik uitgegaan van die twee feministiese bewegings in Europa en in die VSA, waar dit sterk polities geïnspireer is. Die feminisme as "die opbloei van 'n praktyk en teorie wat gesentreer is om en gemik is op die erkenning van die onderdrukte posisie van die vrou en die herstel van haar regte op alle ekonomiese, politiese en kulturele terreine" (De Jong 1992:123), sluit die wetenskap, kunste en literatuur in, asook die wetenskaplike dissiplines wat die vrou tot beskrywingsobjek maak. Benewens die kuns en die literatuur het die feminisme veral neerslag gevind in dissiplines soos die sosiologie, geskiedenis, psigologie en antropologie. Uit die wedersydse beïnvloeding van al hierdie rigtings het 'n literatuurkritiek ontwikkel wat vandag as 'n feministiese literatuurkritiek bekendstaan. Soos die begrip "feminisme", is die "feministiese literatuurkritiek" 'n begrip wat moeilik definieerbaar is. Daar is eerder sprake van 'n aantal feministiese literatuurbenaderings wat onder die sambreelterm, "feministiese literatuurkritiek", saamgevoeg kan word.

Ten spyte van die wye verskeidenheid benaderings en sienswyses binne die feministiese literatuurkritiek kan breedweg daarna verwys word as 'n vorm van literatuurkritiek wat as studie-objek en ondersoeksveld het "de problematiek van de vrouw als auteur, als romanpersonage, in de kritiek en in de literatuurwetenschap. Centrale gegevens zijn de afwijzing van de heersende 'fallocratie', van de vanzelsprekendheid waarmee typisch mannelijke categorieën en normen geüniversaliseerd worden, en de zoektocht naar de eigen vrouwelijke identiteit" (Van Gorp 1991:142).

Die ontstaan van die feminisme, en as uitvloeisel die feministiese literatuurteorie en -kritiek, is soos reeds genoem, grootliks beïnvloed deur die twee feministiese bewegings in die VSA en Europa. Die feministiese bewegings kan op hul beurt teruggevoer word na die onderdrukking van die vrou en die ongelyke magsverhouding tussen die geslagte op alle terreine van die samelewing.

Hoewel die onderdrukking van die vrou en haar minderbevoorregte posisie aan 'n verskeidenheid faktore toegeskryf kan word, is die ontstaan en instandhouding daarvan globaal gesproke, gesetel in die gesosialiseerde geslagsrolle van die samelewing.

2. Gesosialiseerde geslagsrolle en die ontstaan van stereotipes

Die maatskaplike konteks as oorsprong van gesosialiseerde geslagsrolle is ook die terrein waarop stereotipes oor die geslagte ontstaan en in stand gehou word. Gesosialiseerde geslagsrolle is nie gebaseer op die natuurlike biologiese verskille tussen die geslagte nie, maar op aangeleerde eienskappe, sogenaamde 'gender differences' wat geïnternaliseer word en uiteindelik deur mans en vroue ervaar en dikwels aanvaar word as daardie eienskappe wat in die samelewing van mans en vroue verwag word. Hierdie geslagsrolle of mites word in die samelewing "potent social mechanisms used by males and females to keep themselves and one another in their 'appropriate' - but vastly unequal - places. Both women and men are socialized to believe that these distinctive gender traits are designed to facilitate complementary relationships between the genders. That this complementarity, based largely on stereotypes packaged as control myths, masks an unequal power balance is only now beginning to be understood" (Lipman-Blumen 1984:75-76).

Die ongelyke magsverhouding tussen mans en vroue, die definiëring van 'manlikheid' en 'vroulikheid' en gevolglike manlike en vroulike rolle kenmerk ook die werk van een van die belangrikste en invloedrykste skrywers oor die feminisme, Simone de Beauvoir. In *The Second Sex* (1949) gaan De Beauvoir van die standpunt uit dat die vrou haarself definieer deur haarself as vrou voor te stel. Terwyl die manlike die algemeen menslike en die positiewe verteenwoordig, word die vroulike met die negatiewe geassosieer. Die gevolg is dat die maatskappy die vrou nie as onafhanklike wese sien nie, maar altyd in haar verhouding tot die man - hy is "die Self", terwyl die vrou altyd gesien word as "die Ander".

Hierdie gesosialiseerde geslagsrolle, wat aanleiding gee tot die ontstaan van stereotipes en stereotiepe geslagsrolle en literêr vergestaltung gevind het in die stereotiepe uitbeelding van vroue in die literatuur, deur manlike skrywers maar ook deur vroueskrywers, is een van die belangrikste vraagstukke van die feministiese literêre kritiek. Die stereotipering van die geslagte en geslagsrolle kan gesien word as 'n afsonderlike, en baie prominente kategorie binne die raamwerk van stereotipes in die samelewing en die vergestaltung daarvan in die literatuur.

In 'n werk getiteld *Gender Roles and Power* (1984) identifiseer Jean Lipman-Blumen nege sogenaamde "control myths" of stereotiepe opvattinge wat die ongelykheid tussen die geslagte bevestig, en ook die basis vorm van die onderdrukte posisie van vroue in die man-vrou-verhouding, maar ook breër gesien, in die samelewing.

- 2.1. Die eerste en oorkoepelende opvatting is dat vroue swak, passief, afhanklik en bevrees is, terwyl mans sterk, aggressief, onafhanklik en vreesloos is. Hoewel daar tot dusver geen wetenskaplike bewyse is vir persoonlikheids- of gedragsverskille tussen die geslagte nie, dien die geïnstitusionele aanvaarding van sogenaamde manlike en vroulike karaktereienskappe en gedragspatrone as versterking van hierdie mite. Aangesien aanvaar word dat vroue swak, passief, afhanklik en bevrees is, word hierdie gedragspatrone van kleins af by dogtertjies, aanvanklik deur ouers, maar later ook deur familieleden, onderwysers en die samelewing as geheel, aangemoedig, en word hulle daarvoor beloon, terwyl manlike gedragspatrone of karaktereienskappe soos aggressie en onafhanklikheid as abnormaal uitgewys word en hulle dikwels daarvoor gestraf word. Dieselfde proses vind omgekeerd by die sosialisering van seuns plaas.

Lipman-Blumen (1984:77) sien hierdie internalisering van die kontras tussen afhanklikheid-onafhanklikheid, swak-sterk, passief-aggressief, bevrees-vreesloos as die "underpinning of a social order in which men are expected to be stronger

- physically, intellectually and politically - than women. Socialized to believe dependent, passive, and obedient behavior is more feminine, many women deferentially step aside to allow men to operate the levers of institutional power".

Die ongelyke gesagsverhouding tussen mans en vroue is in die meeste samelewings gebaseer op die siening dat die verhouding tussen man en vrou 'n afbeelding is van die gesagsverhouding tussen die mens en die Godheid. As gevolg van die vergelyking ontstaan die opvatting dat hierdie gesagsverhouding goddelik en daarom onveranderbaar is, dat die swakker groep onderdanig moet wees aan die sterker groep in ruil vir beskerming. Dié gesagsverhouding word derhalwe aanvaar as rolmodel vir alle gesagsverhoudings in die samelewing.

Benewens die gesagsverhouding tussen God en mens is die Westerse beskawing se aanvaarding van die patriargale model verder gesetel in die "domestic relationship between women and men. The domestic relationship, in turn, creates the model for relationships between groups. Relationships between men and women as groups, between members of different social classes, between various ethnic and racial categories, between the generations, between colonial powers and their 'protectorates', as well as between more developed and less developed nations, are all surprisingly similar to the domestic relationship between women and men" (Lipman-Blumen 1984:78).

Dié siening van die verhouding tussen man en vrou as verteenwoordigend van alle gesagsverhoudings in die samelewing word deur die kritikus Rachel Blau DuPlessis (1985:1) ondersteun: "No matter what the notion of the sex-gender system one uses to explore the relation of women and men, and of women to society, the reproduction of these relations in consciousness, in social practice, and in ideology turns especially on the organization of family, kinship, and marriage, of sexuality, and of the division of all sorts of labor by gender. The

point at which these basic formations cross, where family meets gender, where the division of labor meets sexuality, is the heterosexual couple".

Hierdie mite is die grondslag vir die ontstaan van 'n hele aantal "control myths" oor die rolle en eienskappe van mans en vroue.

- 2.2. Voortvloeiend uit die samelewing se toekenning van sekere eienskappe aan mans en vroue en die klassifisering van sekere eienskappe as sogenaamd 'manlik' of 'vroulik', is die opvatting dat vroue hoofsaaklik intuitief optree terwyl mans analities en denkend handel. Vanuit hierdie perspektief is mans dus ook intelligenter as vroue.
- 2.3. Die opvatting dat vroue onbaatsugtiger en meer versorgend as mans, en daarom meer moreel is, het daartoe gelei dat "self-sacrifice, self-denial, and immersion in the lives and accomplishments of others are values central to the female socialization process. Young girls learn that helping others win, rather than competing to win oneself, is both 'naturally' feminine and at the same time morally superior" (Lipman-Blumen 1984:83). Hierteenoor leer seuns vroeg reeds dat hulle nie moet terugstaan ter wille van ander mense nie. As gevolg hiervan verwag mans daarom ook later van ander mense (veral vroue) om opofferings te maak en by te dra tot die man se sukses, terwyl vroulike selfverwesenliking dikwels beskou word as 'n begeerte om 'n man te wees.

Die gevolge van die vestiging van hierdie mite in die samelewing is volgens Lipman-Blumen (1984:85) as volg sigbaar: "By instilling women with morally valued but self-enfeebling attitudes and behaviour, and men with expectations that women should assist other and work for little or no pay, the society ensures business as usual. Men will remain in control of resources and power. Women will willingly assist men in their efforts to achieve". Die ongelyke magsbalans tussen mans en vroue word dus deur hierdie situasie gekontinueer.

- 2.4. Hoewel biologiese verskille die enigste aanduibare verskil tussen mans en vroue is, bestaan daar talle sosiale opvattinge oor die aard van vroulike en manlike seksualiteit. Vroulike seksualiteit word onder meer beskou as onuitputlik, onbeheerbaar en selfs gevaarlik vir mans. Hierteenoor word manlike seksualiteit as meer beheersd beskou: "The mystique of women's sexuality, tied to their capacity to bear children, is fostered by images from ancient profane and sacred writings. Female sexuality is a source of mystery, awe, fascination, and fear. Women's ability to overpower and even destroy men through sexuality is a recurrent theme in ancient myths of vaginal teeth (that also appear in Freudian dream interpretations), in biblical tales, and in some psychiatrists' interpretations of the relationship between male impotence and the feminist movement.

Hoewel hierdie mite mans waarsku teen vroue se potensieel onbeheersde en onbeheerbare seksualiteit, skep dit ook die moontlikheid vir strategieë om die mag van die vrou se seksualiteit te beheer. "Men's macho sexuality, the phallus as the sword, the potential for turning masculine strength into an instrument for rape, all represent possible ways for controlling women's infinite, seductive sexuality" (Lipman-Blumen 1984:86).

- 2.5. Die opvatting dat vroue onrein is weens hul vroulike liggaamsfunksies, hang nouste saam met die mite oor vroulike seksualiteit. Die geloof in die inherente onreinheid van vroue, as gevolg van uitsluitlik vroulike ervarings, soos menstruasie en borsvoeding, word vandag veral nog in primitiewe gemeenskappe gehuldig. As gevolg van vroulike liggaamlike ervarings word vroue, veral in hierdie gemeenskappe, dikwels die "untouchables of the society; their cyclical bleeding bears testament every month to women's biological and sociological destiny as the profane gender group" (Lipman-Blumen 1984:87).

In moderne, meer ontwikkelde samelewings bly hierdie mite voortbestaan in die uitbeelding van vroue as emosioneel onstabiel, grootliks as gevolg van ervarings soos menstruasie. "Stereotypically, emotional instability is tied to

menstruation. If women are so profane, contaminated, and contaminating, how can they be anything but untouchable, the weak, and the powerless in the dominance relationship between the genders? How can they ever hope to be social equals? Internalizing this belief, women often acknowledge their own subordinate status" (Lipman-Blumen 1984:87-88).

- 2.6. Die oënskynlik positiewe opvatting dat skoonheid en seksualiteit 'n vrou se beste bates is, word in die gemeenskap veral deur die media uitgedra en in stand gehou, met die bykomende boodskap dat skoonheid die weg baan vir sukses en rykdom, maar meer nog, die vereistes is om 'n suksesvolle en welgestelde man te kry. Hierdie mite "convinces women that femal beauty and sexuality are the direct avenues to vicarious success and status. For men, such attributes in their women are important symbols of success. Once this myth, like all the others, is internalized, both men and women unwittingly behave to perpetuate its truth" (Lipman-Blumen 1984:90).
- 2.7. Die populêre opvatting dat vroue te veel praat, is ook 'n belangrike uitvloeisel van die fundamentele "control myth". Deur vroue bewus te maak van hul 'negatiewe' verbale optrede, word hulle gesosialiseer om minder te praat, veral in die teenwoordigheid van mans. Vroue word dus geleer om hul verbale vermoëns te onderdruk, en sodoende word 'n positiewe kommunikasievaardigheid as 'n swakheid voorgehou.
- 2.8. As gevolg van die feit dat vroue, soos blyk uit voorafgaande opvattinge, nie dieselfde voorregte en regte as mans kan of mag geniet nie weens sekere 'swakhede' in hul samestelling, probeer hulle volgens hierdie mite daarvoor kompenseer deur manipulerend op te tree.
- 2.9. Soos wat al die mites voortvloei uit die opvatting dat mans van nature aktief en sterk is terwyl vroue passief en swak is, word al die mites ten slotte ook omvat deur die siening dat mans vroue se belange op die hart dra en dat vroue dus op mans moet vertrou om hulle te versorg.

3. Die feministiese literatuur en literatuurkritiek as reaksie

Soos reeds genoem, was die twee feministiese bewegings 'n direkte reaksie op die onderdrukking van die vrou; 'n onderdrukking wat grootliks ingebed is in gesosialiseerde geslagsrolle. Die ongelyke magsverhouding tussen man en vrou, die definiëring van die vrou as "die Ander" en die opstand hierteen het neerslag gevind in die literatuur en in die literatuurkritiek.

In die werk van die bekende Anglo-Amerikaanse feminis, Elaine Showalter, *A Literature of their Own* (1977), identifiseer sy drie belangrike fases binne die Britse vroueliteratuur, wat die ontwikkeling in die werk van vroueskrywers en literêre werke oor die vrou aantoon, naamlik die "feminine" (vroulike), "feminist" (feministiese) en "female" (vroue-) fases. Hoewel Showalter hierdie fases binne die Britse literatuur identifiseer en ondersoek, strek die toepaslikheid daarvan veel wyer, en is die kenmerke van hierdie fases, met of sonder variasies en klemverskuiwings, waarskynlik ook op die Afrikaanse vroueliteratuur van toepassing.

3.1 Die vroulike fase

Die vroulike fase in die Britse vroueliteratuur strek van 1840 tot 1880 en word gekenmerk deur 'n nabootsing van die bestaande (manlik-gedomineerde) literêre tradisie en 'n aanvaarding en bevestiging van hierdie tradisie se literêre standaarde en sieninge van sosiale rolle. "The main sphere of their work was their immediate domestic and social circle, and they suffered guilt about their 'selfish' commitment to authorship, accepting certain limitations in expression and avoiding coarseness and sensuality" (Selden & Widdowson 1993:220).

Die vrouekarakters in die romans van hierdie fase word daarom selde uitgebeeld as ingestel op selfvervulling en het dikwels baie beperkte geleenthede binne die samelewing.

3.1.1 Die oorgang van die vroulike na die feministiese fase:

Sensasieromans en vroulike protes

Die oorgang van 'n vroulike fase na 'n feministiese fase word gekenmerk deur die werk van die sogenaamde "sensationalists". Hoewel hierdie skrywers hoofsaaklik populêre werk geproduseer het, vorm hul werk 'n belangrike oorgangsfase tot die werklik feministiese prosa.

Die sensasieskrywers en hul vroulike leserspubliek "were less preoccupied with sexuality than with self-assertion and independence from the tedium and injustice of the feminine role in marriage and the family. They shared a conviction that men could not understand the nuances of women's experience" (Showalter 1977:161).

In die werk van hierdie skrywers word die feministiese sieninge van die skrywers en die vrouekarakters dikwels verskuil agter uiters vroulike karakters, karakters wat herinner aan Virginia Woolf se "angel in the house", maar hier is dié beeld dikwels slegs 'n façade. Een van die belangrikste romanskrywers van hierdie periode is Mary E. Braddon. In haar roman, *Lady Audley's Secret*, gebruik die skrywer een van die manlike karakters, Robert Audley, as spreekbuis vir 'n verskuilde feministiese dreigement dat vroue wat beperk word tot die huis, sonder enige moontlikheid van 'n beroep buite die huis, uiteindelik hul frustrasies teen hul familie self sal rig: "They are Semiramides, and Cleopatras, and Joans of Arc, Queen Elizabeths, and Catherines the Second and they riot in battle, and murder, and clamor, and desperation. If they can't agitate the universe and play at ball with hemispheres, they'll make mountains of warfare and vexation out of domestic molehills; and social storms in household teacups ... To call them the weaker sex is to utter a hideous mockery. They are the stronger sex, the noisier, the more persevering, the most self-assertive sex" (Showalter 1977:168).

3.2 Die feministiese fase

Die vroulike fase en die "sensationalists" se werk word gevolg deur die sogenaamde feministiese fase wat die periode van 1880 tot 1920 omsluit. In hierdie fase kom vroueskrywers in opstand teen die standarde en waardes van 'n manlike literêre tradisie en bepleit onafhanklikheid. Die feministiese skrywers "protest against male values and advocate separatist Amazonian utopias and suffragette sisterhoods" (Selden & Widdowson 1993:220).

"The profound sense of injustice that the feminine novelists had represented as class struggle in their novels of factory life becomes an all-out war of the sexes in the novels of the feminists" (Showalter 1977:29).

Maar hierdie radikale feministiese tendens waarin vroue as 't ware oorlog verklaar teen manlike waardes en mans is nie net gekenmerk deur 'n amper militante strewe na gelykheid en gelyke regte vir vroue nie, soos Showalter (1977:192) aantoon: "The feminists' urge to break away from the yoke of biological femininity also expressed itself as the wish to be male". Die feministiese fase word dus enersyds 'n afwerping van manlike norme en standarde, maar in hul strewe om soos mans te wees, word dit ook 'n ekstreme reaksie teen vroulikheid en vroulike waardes soos deur die vroulike fase voorgestaan.

3.3 Die vrouefase

Die vrouefase strek van 1920 tot en met die hede. In hierdie fase val die klem op selfontdekking en die vestiging van 'n eie, vroulike identiteit. Daar is, in Showalter se woorde, "a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity" (Showalter 1977:13).

Die vrouefase kan breedweg in twee fases verdeel word. In die aanvanklike fase, van ongeveer 1920 tot en met die 1960's, wat Showalter die "female aesthetic" noem, toon die werk van skrywers soos onder meer Virginia Woolf dat daar wegbeweeg word van die ontdekking van die seksuele ervarings van

vroue. "Sexuality hovers on the fringes of the aestheticists' novels and stories, disguised, veiled and denied. Androgyny provided an escape from the confrontation with the body" (Showalter 1977:34).

Na 1960, onder invloed van die tweede feministiese beweging, is daar 'n renaissance in vroueliteratuur met die klem op die vrou se siening van die lewe en die vroulike ervaring. "In drawing upon two centuries of the female tradition, these novelists have been able to incorporate many of the strengths of the past with a new range of language and experience. Like the feminine novelists, they are concerned with the conflicts between art and love, between self-fulfillment and duty. They have insisted upon the right to use vocabularies previously reserved for male writers and to describe formerly taboo areas of female experience. For the first time anger and sexuality are accepted not only as attributes of realistic characters but also ... as sources of female creative power. Like the feminist novelists, contemporary writers are aware of their place in a political system and their connectedness to other women. Like the novelists of the female aesthetic, women novelists today, see themselves as trying to unify the fragments of female experience through artistic vision, and they are concerned with the definition of autonomy for the woman writer" (Showalter 1977:35).

Uit Showalter se beskrywing van die vrouefase sedert die sestigjarige is dit duidelik dat die werk van vroueskrywers in hierdie fase nie slegs 'n reaksie is op, of 'n afwerping van die waardes en sieninge van vorige generasies vroue nie, maar dat hulle juis voortbou op die sterk punte in vorige fases en dit insluit in 'n nuwe vrouefase, wat vryer is van die kompromieë en vooroordele van vorige fases. Hierdie fase kan daarom op sigself as 'n vroulike literêre tradisie beskou word waarin verskillende vroueskrywers verskillende aspekte en uitgangspunte verteenwoordig.

Aansluitend hierby waarsku Showalter dat die drie fases nie as drie aparte, duidelik afgebakende kategorieë gesien moet word nie. Soos in die bespreking

gesien kan word, oorvleuel die fases, met die gevolg dat daar byvoorbeeld feministiese elemente in vroulike skryfwerk teenwoordig kan wees, en daar ook feministiese elemente in vroueskryfwerk aangetref kan word. Terselfdertyd is dit moontlik om al drie fases binne die werk van 'n enkele vroueskrywer te vind.

Met die indeling van die Britse vroueliteratuur in drie fases in *A Literature of their Own* (1977) verskaf Showalter 'n belangrike raamwerk vir die bestudering van die werk van vroueskrywers wêreldwyd. *A Literature of their Own* is terselfdertyd 'n belangrike voorbeeld van die ginokritiese literatuurbenadering wat deur Showalter ontwikkel is, 'n werk waarin sy die twee komponente van hierdie benadering, die "feminist critique" en die ginokritiek versoen in haar ondersoek na die werk van Britse vroueskrywers.

4. Wat is 'n ginokritiese literatuurbenadering?

Humm (1995:116) definieer die term "gynocritics" as "the study of women writers and of the history, styles, genres and structures of writing by women. Gynocritics includes the psychodynamics of female creativity; the trajectory of the individual or collective female career; and the evolution and rules of a female literary tradition. Feminist literary critics who use the term gynocritics share a 'second wave' approach to literary criticism which concentrates on texts written by women. The 'first wave' feminist critics, known as resisting readers, analysed the misogyny of books written by men".

4.1 Van "feminist critique" tot ginokritiek

Showalter onderskei tussen twee tipes feministiese kritiek. Wat Humm die "first wave" noem, is die sogenaamde "feminist critique", terwyl die "second wave" bekendstaan as die ginokritiek ("gynocritics").

4.1.1 Die "feminist critique"¹

Hierdie literatuurbenadering fokus op die vrou as leser en het as ondersoeksveld die uitbeelding en stereotipering van vroue in literatuur, die wanopvatting oor en miskien van vroue in die literêre kritiek en die

tekortkominge of gapings in 'n manlik-gekonstrueerde en -beheerde literêre geskiedenis en kanon. Verder fokus die "feminist critique" ook op die uitbuiting en manipulerings van 'n vroulike gehoor, spesifiek in populêre kultuur en films.

Die ontmaskering en blootlegging van die stereotiepe uitbeelding van vroue in literêre werke, veral deur manlike skrywers, lei in die "feminist critique" ook tot 'n herlees en 'n herontdekking van die literêre werk deur miskende vroueskrywers, en 'n herinterpretasie van vrouefigure in werke deur manlike skrywers, soos Annette Kolodny aantoon: "All the feminist is asserting, then, is her own equivalent right to liberate new (and perhaps different) significances from these same texts; and, at the same time, her right to choose which features of a text she takes as relevant because she is, after all, asking new and different questions of it. In the process, she claims neither definitiveness nor structural completeness for her different readings and reading systems, but only their usefulness in recognizing the particular achievements of woman-as-author and their applicability in conscientiously decoding woman-as-sign" (Showalter 1981:333).

Hoewel Showalter die "feminist critique" as essensiële aspek van 'n feministiese kritiek beskou, is so 'n beskouing steeds op bestaande manlike modelle gebaseer: "...the feminist obsession with correcting, modifying, supplementing, revising, humanizing, or even attacking male critical theory keeps us dependent upon it and retards our progress in solving our own theoretical problems. So long as we look to androcentric models for our most basic principles - even if we revise them by adding the feminist frame of reference - we are learning nothing new" (Showalter 1981:334). Showalter se beswaar is grootliks daarin geleë dat hierdie vorm van kritiek, hoewel feministies, steeds 'n reaksionêre dissipline is - 'n aanval op literêre tekste en literêre kritiek deur mans oor vroue.

As aanvulling tot die blootlegging van vroulike onderdrukking en manlike oorheersing, maar ook as aktiewe eerder as reaksionêre vorm van kritiek, bepleit Showalter 'n onafhanklike vrougesentreerde feministiese kritiek. Hiermee

streef sy nie, soos sommige radikale feministe, na 'n utopiese vroueparadys wat selfs die metodes van 'n bestaande manlik-georiënteerde kritiek uitsluit nie. Wat sy wel bepleit, is dat "we need to ask much more searchingly what we want to know and how we can find answers to the questions that come from our experience" (Showalter 1981:334).

4.1.2 Ginokritiek

Hierdie vrougesentreerde kritiek, 'n ondersoek na vroue as skrywers, noem Showalter "gynocritics" oftewel ginokritiek. Die ondersoeksveld van die ginokritiek is die geskiedenis, style, temas, genres en strukture van die werk van vroueskrywers. Een van die belangrikste vrae wat die ginokritiek stel, is: Wat maak die werk van vroueskrywers anders?, en 'n mens sou hier kon byvoeg: Is daar werklik 'n verskil tussen die werk van vroueskrywers en hul manlike eweknieë?

Die ginokritiek het as onderwerp "the psychodynamics of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of the individual or collective female literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works" (Showalter 1978:128).

Hierdie ondersoeksveld van die ginokritiek sluit aan by 'n artikel deur Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness" (1981), waar sy die biologiese, linguistiese, psigoanalitiese en kulturele modelle van 'n feministiese literêre teorie identifiseer. Hierdie modelle as uitgangspunt vir 'n ginokritiese literatuurbenadering word verderaan bespreek.

Die ginokritiek beweeg verby die blote blootlegging van die stereotiepe uitbeelding van vroue in die "feminist critique" "to construct a female framework for the analysis of women's literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories" (Showalter 1978:131). Ginokritiek begin volgens Showalter wanneer vroue hulle losdink, ophou om te probeer inpas by 'n manlike literêre geskiedenis en fokus

op 'n vroulike kultuur. Soos wat egter ook verderaan in die kulturele model bespreek sal word, kan eensydige kritiek, 'n totale verwerping van die bestaande manlik-gedomineerde literêre kritiek, ook tot omgekeerde seksisme lei.

Die doel van 'n feministiese literêre kritiek, volgens Annette Kolodny, behoort nie 'n separatistiese ondersoeksveld te wees wat die bestaande manlike kritiek en teorie verwerp nie, maar eerder vroue se regmatige plek binne hierdie raamwerk opeis: "A good feminist criticism, therefore, must first acknowledge that men's and women's writing in our culture will inevitably share some common ground. Acknowledging that, the feminist critic may then go on to explore ways in which this common ground is differently imagined in women's writing and also note the turf which they do not share" (Showalter 1978:48).

4.2 Vier modelle as uitgangspunt vir die ginokritiek

In 'n artikel getiteld "Feminist Criticism in the Wilderness" (1981) identifiseer Showalter vier modelle wat die basis vorm van feministiese literatuurbenaderings. Elkeen van hierdie modelle is 'n poging om die vroulike teks en die vroueskrywer te omskryf. Hoewel elke model voorkeur gee aan sy eie tekste, style en metodes, is dit nie streng afgebakende teorieë nie, en is daar wel sprake van oorvleueling. Meer nog as oorvleueling, vertoon die verskillende literatuurbenaderings tekens van opeenvolging deurdat elke metode of benadering aspekte van die voorafgaande model inkorporeer.

Die modelle is algemene modelle binne die feministiese literatuurkritiek en nie noodwendig beperk tot die ginokritiese benadering nie. Tog is dit moontlik om elkeen of 'n kombinasie hiervan binne die ginokritiese benadering as uitgangspunt te neem. Die vier modelle word gevolglik kortliks bespreek, met die klem op die toepassingswaarde daarvan binne 'n ginokritiese benadering en uiteindelik binne 'n ondersoek na die uitbeelding van Scheepers se vrouefigure.

4.2.1. Die biologiese model

'n Biologiese literatuurbenadering is die mees ekstreme benadering tot die verskil tussen die geslagte. Die benadering gaan van die standpunt uit dat vroue vanuit hulle liggame skryf, dat die seksuele, biologiese verskil ook die bron is waaruit tekste ontstaan, met ander woorde, dat vroue anders skryf as mans omdat hulle biologies anders is as mans, soos blyk uit die uitspraak van die Franse feminis, Hélène Cixous, dat "women's writing proceeds from the body ... our sexual differentiation is also our source" (Showalter 1981:337). Hoewel die meeste feministiese kritici so 'n kru biologiese uitgangspunt verwerp, is daar ook heelwat steun vir hierdie benadering.

Een van die grootste gevare van so 'n feministiese biokritiek is daarin geleë dat hierdie vorm van kritiek streng voorskriftelik kan raak: "It is ... dangerous to place the body at the center of a search for female identity ... The themes of otherness and of the Body merge together, because the most visible difference between men and women, and the only one we know for sure to be permanent ... is indeed the difference in body. This difference has been used as a pretext to 'justify' full power of one sex over the other" (Showalter 1981:338).

'n Onderzoek na biologiese beelde in die literêre werk van vroueskrywers is nuttig en belangrik, solank daar besef word dat ander faktore ook betrokke is. Die fokus op liggaamlike ervarings is belangrik om te verstaan hoe vroue hulle situasie in die samelewing konseptualiseer, maar daar kan geen uitdrukking van die liggaam wees sonder linguistiese, sosiale en literêre strukture nie: "The difference of woman's literary practice, therefore, must be sought in the body of her writing and not the writing of her body" (Showalter 1981:338).

4.2.2. Die linguistiese model

Linguistiese en tekstuele teorieë van vroueliteratuur probeer verskille tussen die werke van manlike en vroueskrywers in die gebruik van taal aantoon en hulle ondersoek of daar 'n definitiewe vroulike of manlike taalgebruik bestaan wat in die literatuur weerspieël word.

a) Die Franse feministe

'n Linguistiese feministiese kritiek vorm in 'n groot mate die basis van die Franse feministiese teorie.

Om te ontsnap aan die stereotipes en die beperkinge van 'n dominant manlike taalgebruik moet daar volgens hierdie uitgangspunt 'n spesifiek vroulike taalgebruik ontwikkel, want binne die dominante manlike skryfwyse en taal is die vrou wat uiting wil gee aan haarself, "forced to speak in something like a foreign tongue, a language with which she may be uncomfortable" (Showalter 1981:339).

Een van die belangrikste bydraers tot die teorie oor vroulikheid, taalgebruik en teksproduksie is die Franse feminis, Hélène Cixous. In haar artikel "Sorties" in *The Newly Born Woman* (1975) ondersoek Cixous die binêre hiërargiese ordening van taal wat ook die ordening is waarop die samelewing berus. Volgens Cixous word taal georden in binêre pare, byvoorbeeld aktief/passief, son/maan, kultuur/natuur, dag/nag. Hierdie pare is volgens haar altyd hiërargies georden, maar meer nog, hulle kom altyd in pare voor en reflekteer sodoende die man/vrou-paar. Dit is daarom om 't ewe watter paar gekies word - die verskuilde man/vrou-opposisie met sy onontsnabbare positief/negatief-waarde kan altyd as onderliggende paradigma bespeur word (Du Plessis 1991:231). In hierdie ordening van taal word die manlike volgens Cixous altyd met die positiewe geassosieer, terwyl die vroulike met die negatiewe en die minderwaardige geassosieer word. Gevolglik word die negatiewe gebruik om die vroulike te beskryf, wat aanleiding gee tot die vestiging van stereotipes.

In die ordening van taal word die vrou ook, in Simone de Beauvoir se woorde, as die Ander (die negatiewe) uitgebeeld, terwyl die man gesien word as die Self (die positiewe). Hierdie teorie oor die hiërargiese ordening van taal waarin die manlike met die positiewe en die vroulike

met die negatiewe geassosieer word, sluit nou aan by die "control myths" wat die ongelyke magsbalans tussen die geslagte in stand hou.

Cixous is veral bekend vir haar bydrae tot die *écriture féminine* of sogenaamde vroulike skryfwyse. 'n Spesifiek vroulike taalgebruik is volgens haar die enigste manier om aan die patriargale ordening van die bestaande, manlik-gedomineerde taalsisteem te ontsnap en uitdrukking te gee aan die vroulike. Cixous se essay, "The Laugh of the Medusa" (1976) is dan ook 'n soort manifest vir *écriture féminine*. *Ecriture féminine* beskryf, in Humm (1995:75) se woorde, "how women's writing is a specific discourse closer to the body, to emotions and to the unnameable, all of which are repressed by the social contract. Writing and literature are crucial areas because literature reveals the repressed, the secret and unsaid and, in a potency of the imagination, can be a space of fantasy and pleasure". Volgens Cixous moet vroue hulle liggame in hul skryfwerk inskryf: "Write yourself. Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth" (Selden & Widdowson 1993:227).

Met hierdie skryf vanuit die vroulike liggaam plaas Cixous vroulike taalgebruik buite die manlike diskoers, wat 'n verwerping van die bestaande manlike orde impliseer, maar tegelykertyd ook die gevaar loop om in 'n eensydige skryfwyse te verval.

b) 'n Ginokritiese linguistiese benadering

Teenoor die Franse feministe se siening van 'n vroulike skryfwyse wat buite die manlike tradisie staan, is daar die ginokritiese linguïste wat 'n vroulike skryfwyse binne 'n manlike tradisie voorstaan. "What we need, Mary Jacobus has proposed, is a women's writing that works within male discourse but works ceaselessly to deconstruct it: to write what cannot be written" (Showalter 1981:340).

Showalter dui op die praktiese problematiek van 'n vroulike taal of skryfwyse. Anders as die tale van minderheidsgroepe is daar geen moedertaal, geen "genderlect" wat deur die vroue in 'n gemeenskap gepraat word en wat verskil van die dominante taal wat die gemeenskap praat nie. Hoewel daar verskille is tussen die taalgebruik van mans en vroue, "the many specific differences in male and female speech, intonation, and language use that have been identified cannot be explained in terms of two separate sex-specific languages, but need to be considered instead in terms of styles, strategies and contexts of linguistic performance" (Showalter 1981:341).

Uit 'n ginokritiese oogpunt is die probleem rondom die taalgebruik in vroueliteratuur nie daarin geleë dat taal onvoldoende is om die vroulike bewussyn of ervaring te verwoord nie, maar eerder dat vroue deur manlike oorheersing as 't ware weerhou is om hulle ten volle in taal uit te druk - en so gedwing is tot "silence, euphemism or circumlocution" (Showalter 1981:341). Wat bepleit word, is 'n taalgebruik waarin vroue ten volle uiting kan gee aan hul kreatiwiteit om sodoende ook hul onderdrukking op linguistiese vlak te deurbreek.

4.2.3. Die psigoanalitiese model

Die psigoanalitiese benadering tot feministiese kritiek omvat die biologiese en linguistiese modelle van die verskil tussen die geslagte in 'n teorie oor die vroulike psige wat gevorm word deur die liggaam, die ontwikkeling van taal en die sosialisering van geslagsrolle. Voorstanders van hierdie uitgangspunt baseer baie van hul sieninge op die aanvaarding of omverwerping van Freud se teorieë oor die Oedipale fase by seuns en dogters. Tydens hierdie fase identifiseer die kind met die ouer van dieselfde geslag. Volgens Freud identifiseer die seun met die vader, met die manlike, wanneer hy besef dat hy, soos sy pa, die besitter is van die manlike geslagsorgaan. Hierteenoor ervaar die dogtertjie 'n kastrasiekompleks wanneer sy besef dat sy nie 'n penis het nie: "The little girl on first seeing a little boy's penis is instantly struck with her shame and

inferiority while the boy regards the naked little girl with horror at the mutilated creature or triumphant contempt for her" (Baym 1987:54). Die onderdrukking van die vrou, en die ongelyke magsbalans tussen die geslagte blyk reeds uit die beskouing van die manlike as die norm of positiewe en die vroulike as negatiewe tydens die fase in die kind se ontwikkeling wanneer hy of sy hul gesosialiseerde geslagsrolle aanvaar.

Freud se fallosentriese teorieë en die siening van die vrou as "passive, narcisstic, masochistic and penis-envying - as nothing in herself, but only measurable in relation to the male norm" het groot teenkanting onder feministe uitgelok (Selden & Widdowson 1993:223).

Vanuit 'n ginokritiese oogpunt is die invloed van Freud se teorieë en die psigoanalise op die werk van vroueskrywers, veral aanwesig in die uitbeelding van vrouekarakters en in die aanvaarding of omverwerping van geslagsrolle in die werk van vroueskrywers.

4.2.4. Die kulturele model X

Teenoor die voorafgaande drie modelle inkorporeer 'n teorie waarin daar uitgegaan word van 'n vrouekultuur wel aspekte van die vroulike liggaam, taal en psige, maar anders as in hierdie teorieë word dit hier binne 'n sosiale konteks of kultuur geplaas en vanuit hierdie konteks geïnterpreteer en beoordeel.

Die historikus, Gerda Lerner, sien 'n ondersoek na 'n vrouekultuur as essensieel en wel om die volgende redes: "Women have been left out of history not because of the evil conspiracies of men in general or male historians in particular, but because we have considered history only in male-centred terms. We have missed women and their activities, because we have asked questions of history inappropriate to women" (Showalter 1981:345).

Volgens Lerner kan hierdie eensydige perspektief slegs gebalanseer word deur te fokus op 'n vrougesentreerde ondersoek; 'n ondersoek na die moontlikheid dat daar 'n vroulike kultuur bestaan binne die algemene manlike en vroulike kultuur. Vir Lerner is 'n ondersoek na 'n vroulike kultuur die primêre taak van 'n feministiese literatuurbenadering.

Wat is 'n vrouekultuur?

Vroue, en daarom ook vroueskrywers, bevind hulle binne 'n algemene kultuur waarin hulle sekere voorgeskrewe rolle moet vervul en sekere gedragspatrone moet eerbiedig. Dit is egter dikwels die gedrag wat deur 'n dominant-manlike kultuur van hulle vereis word. 'n Vrouekultuur kan daarom beskou word as die rolle, aktiwiteite, ervarings en gedrag van vroue vanuit die perspektief van die vrou self. Implisiet in hierdie omskrywing is die idee van 'n herdefiniëring van die vrou en haar wêreld.

Hierdie vrouekultuur moet egter nie as 'n subkultuur beskou word nie: "Women live their social existence within the general culture and, whenever they are confined by patriarchal restraint or segregation into separateness, they transform this restraint into complementarity (asserting the importance of woman's function), and redefine it" (Showalter 1981:346).

Die idee van 'n vroulike kultuur binne 'n algemene, maar dikwels manlik-gedomineerde kultuur, word ondersteun deur die antropoloë, Shirley en Edwin Ardener. Volgens die Ardener-model verteenwoordig vroue 'n sogenaamde "muted group". Ardener stel die verhouding tussen die dominante, manlike kultuur en die vroulike kultuur voor as twee sirkels wat oorvleuel. Hoewel die twee sirkels of kulture oorvleuel, is daar 'n deel van die vroulike kultuur wat buite die algemene of manlik-georiënteerde kultuur val. Hierdie sogenaamde "wild zone" sluit mans uit en omvat daardie aspekte van die vroulike ervaringswêreld wat buite die manlike ervaringsveld val. Hoewel dit waar mag wees dat daar 'n soortgelyke manlike ervaringsveld of kultuur is wat vroue uitsluit, is dit egter bloot 'n hipotetiese konsep, aangesien, vanuit 'n feministiese

perspektief, alles in die manlike sfeer ook deel is van die algemene sfeer as gevolg van die manlike oorheersing van die algemene sfeer.

Vir baie feministiese kritici is hierdie vroulike sfeer die sentrum van 'n vrougesentreerde of ginokritiese kritiek. Dit is die sfeer vanwaar die vrou skryf en uiting gee aan die vroulike ervaring; só stem gee aan die stemlose. 'n Feministiese teorie wat egter die vroulike sfeer sien as ruimte waarin die vrou haar terugtrek, afgesny van die dominante kultuur, loop die gevaar om te verval in die soeke na 'n sogenaamde "Amazon utopia".

Showalter (1981:348) stel die verhouding tussen 'n vrouekultuur en die algemene, dominant-manlike kultuur in perspektief: "But we must also understand that there can be no writing or criticism totally outside of the dominant structure; no publication is fully independent from the economic and political pressures of the male-dominated society. The concept of a woman's text in the wild zone is a playful abstraction; in the reality to which we must address ourselves as critics, women's writing is a 'double-voiced discourse' that always embodies the social, literary, and cultural heritages of both the muted and the dominant".

Volgens Ardener se model is daar 'n hele aantal stemlose groepe binne die dominante kultuur. Binne die vrouekultuur kan daar ook verskillende groepe onderskei word, byvoorbeeld die kulturele sfeer van die swart vrou wat dikwels grootliks verskil van dié van die wit vrou. Die swart vrou se ervaringswêreld is soos dié van die wit vrou, dié van die vroulike binne die dominante kultuur, maar dit word ook van die wit vrou se kultuur onderskei deurdat swart vroue tot 'n swart kultuur behoort.

Uit die bespreking van die vier modelle blyk dat, soos Showalter ook aandui, 'n kulturele perspektief 'n werklik omvattende en verteenwoordigende blik op die ervaringswêreld van die vrou bied aangesien dit die biologiese, linguistiese en psigoanalitiese uitgangspunt inkorporeer en so nie die gevaar loop om in

eensydige kritiek te verval nie. 'n Kulturele benadering fokus op die ervaringswêreld van die vrou binne die groter sosiaal-maatskaplike konteks.

5. Feminisme in die Afrikaanse prosa

Die feminisme as politieke, sosiale, ekonomiese en kulturele verskynsel het sy ontstaan gehad in die VSA, Brittanje en Europa. Hoewel die feminisme ook die Suid-Afrikaanse samelewing beïnvloed het, is dit opmerklik dat die invloed daarvan hier veel later gemanifesteer het as in die VSA, Brittanje en Europa.

Dit blyk onder meer uit 'n artikel van René Marais van so onlangs as 1988, waarin sy in 'n bespreking van die perspektief op die vrou in die werk van enkele wit Afrikaanse vroueskrywers tot die volgende gevolgtrekking kom: "Feministiese aksente word wel aangetref in enkele werke deur Afrikaanse skryfsters, maar van 'n Afrikaanse feministiese beweging rondom die literatuur in die sin waarin De Jong dit omskryf, is daar nog nie sprake nie ... Dit wil voorkom asof die goed opgeleide (Suid-) Afrikaanse vrou nie so 'n sterk ontwikkelde feministiese ingesteldheid as haar Europese en Amerikaanse suster het nie, en dit sal interessant wees om te sien of die talle jonger skryfsters wat die vroulike ervaring in Afrikaans verwoord tog uiteindelik sterker in die rigting van 'n feministiese ingesteldheid beweeg" (Marais 1988:42-43).

Sedert die verskyning van Marais se artikel in 1988 het daar op die gebied van die Afrikaanse prosa 'n groot hoeveelheid vrougesentreerde werke deur meesal jonger, maar ook gekanoniseerde vroueskrywers verskyn; ook het vrougesentreerde tekste deur manlike skrywers die lig gesien, wat die literêre toneel radikaal verander het.

Hier kan gewys word op tekste soos *Verlate Plekke*, 1991 (Welma Odendaal), *Liefde en Geweld*, 1991 (Corlia Fourie), *Die rugkant van die bruid*, 1990 en *Onwaarskynlike Engele*, 1993 (Rachelle Greeff), *Van stiltes en stemme*, 1989 en *Die vransk smaak van frambose*, 1993 (Rita Gilfillan), Riana Scheepers se oeuvre, *Die ding in die vuur*, 1990, *Dulle Griet*, 1991, *'n Huis met drie en 'n half stories*,

1994 en *Die heidendogters jubel*, 1995. Een van die opspraakwekkendste en openhartigste werke oor die vrou deur 'n vroueskrywer is seker Marita van der Vyver se *Griet skryf 'n sprokie* van 1992, en haar latere *Die dinge van 'n kind*, 1994.

Verder verskyn daar ook nou verhalebundels waarin kortverhale en uittreksels uit romans van gekanoniseerde tot feitlik onbekende vroueskrywers gepubliseer word, byvoorbeeld *Vrou:mens* wat deur Corlia Fourie saamgestel is en in 1992 verskyn. Die bundel is ten tyde van sy verskyning as 'n soort manifes van vroueskrywers beskou, soos die voorwoord reeds laat blyk: "Soos die titel aandui, is die bundel vrougeoriënteerd. Al die verhale het 'n vrou as hoofkarakter ('n vrou wat dinge laat gebeur of met wie dinge gebeur) of gaan oor die wêreld soos gesien deur die vrou (Fourie 1992:7). Meer onlangs verskyn *Vrouevertellers 1843-1993* (1994) wat deur Annemarié van Niekerk saamgestel is. Die bundel bevat verhale van meer as sestig vroueskrywers en dek 'n tydperk van ongeveer 150 jaar. "Hierdie bundel verhale verskil van die meeste ander vroueversamelbundels in Afrikaans omdat die uitsluitlike doel daarvan nie is om gewoon die werk van vroue te skei van die werk van mans nie, maar om 'n geslagsdiskoers te ontwikkel, en dit te doen deur die soeklig te plaas op die historiese ontwikkeling, die tematiek, styl en waarde van die stem van die vrou in die Afrikaanse kortverhaal, gesien in 'n breër sosiaal-kulturele milieu" (Van Niekerk 1994:1).

Ook gevestigde, gekanoniseerde skrywers soos Elsa Joubert publiseer sedert die negentigerjare werke waarin die vroulike ervaring sentraal staan, byvoorbeeld die kortverhaalbundel *Dansmaat* in 1993 en die roman, *Die reise van Isobel* in 1995. In 1995 verskyn ook van Dalene Matthee *Susters van Eva*, waar vrouekarakters in die sentrum is. Hierdie geleidelike klemverskuiwing na 'n vrougesentreerde benadering blyk ook uit die werk van Anna M. Louw. In van haar vroeër werk, onder meer *Kroniek van Perdepoort* (1975), is die hoofkarakters manlike figure binne 'n patriargale opset. In Louw se latere

romans, *Wolftyd* (1994), en *Die donker kind* (1996), het die klem verskuif van die wyse ou man na die wyse ou vrou.

Dit blyk dus uit die (geensins volledige) lys van werke hierbo genoem dat daar in die afgelope ongeveer sewe jaar 'n ongekende verskyning van werk oor vroue deur vroueskrywers in die Afrikaanse prosa die lig gesien het. Hoewel 'n mens nie sonder meer die etiket "feministies" om dié romans en kortverhaalbundels kan hang nie, kan dit tog vanweë die uitbeelding van die vrou, die sentrale plek wat die vrou in die verhale inneem en die meesal openhartige uitbeelding van vroulike ervarings vanuit die perspektief van die vrou. Met die begrip "feminisme" in die literatuur word verwys na 'n ginokritiese benaderingswyse - 'n benadering waarin die vrou die wêreld beleef vanuit die konteks waarin sy haar bevind.

Die Suid-Afrikaanse samelewing vorm dikwels die agtergrond waarin hierdie verhale deur vroue oor vroue gesitueer is. Dit blyk onder meer ook uit die kommentaar van Hans Ester (1992:92) in *Zuid-Afrika*: "Wanneer tussen sosiale veranderinge en literaire genre's duidelike verbande word geleg, dan is daar risiko's mee verbonden. Toch zijn de overeenkomsten tussen het wegvallen van sociale rolpatronen in Zuid-Afrika en de bezinning van vrouwen op hun verleden en hun toekomst zo evident, dat het onzinnig zou zijn die overeenkomsten te negeren". Volgens hom "concentreert de nieuwe generatie van vrouwelijke auteurs zich op de bijzondere problematiek van de vrouw in de Zuid-Afrikaanse samenleving".

6. 'n Feministiese literatuurbenadering as uitgangspunt vir die prosawerk van Riana Scheepers

Aangesien Scheepers as vroueskrywer fokus op die wêreld van die vrou en die ervaringe van die vrou - in persoonlike verhoudings, maar ook in die breër sosiale konteks, hou die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid in haar werk meesal verband met die vrou se verhouding met die man. In die lig

hiervan speel die bestaande sosiale opvattinge oor die geslagte, en hier veral die vrou se ervaring daarvan, 'n belangrike rol in Scheepers se werk.

As skrywer van verhale waarin die vrou sentraal staan, word hierdie tematiese ondersoek binne die konteks van die feministiese literatuurkritiek, en spesifiek Elaine Showalter se ginokritiese literatuurbenadering, beskou.

In hierdie verband sal daar ook aangetoon word hoe Scheepers se oeuvre aansluit by Elaine Showalter se beskouing van die drie fases in die Britse vroueliteratuur.

-
1. Die "feminist critique" as benadering tot die literatuur en as onderafdeling van 'n ginokritiese literatuurbeskouing moet hier nie verwar word of gelykgestel word aan die algemene begrip "feministiese kritiek" of Showalter se feministiese fase nie. Feministiese kritiek is 'n algemene sambreelterm wat gebruik word om te verwys na die verskillende feministiese literatuurbenaderings, terwyl die "feminist critique" verwys na 'n spesifieke benadering tot literatuur, die sogenaamde "eerste golf" van feministiese kritiek.

Hoofstuk 2

Die ding in die vuur

1. Inleiding

Riana Scheepers debuteer in 1990 met *Die ding in die vuur*, 'n kortverhaalbundel waarvoor sy in 1991 die ATKV-prosaprys ontvang. Dié prys, wat jaarliks toegeken word vir goeie, gewilde prosa, is reeds 'n aanduiding van die gehalte van die kortverhale wat hierin opgeneem is, en ook van die sukses van die bundel. Die toekenning is om twee redes van belang: In die eerste plek is dit op sigself 'n erkenning van die literêre gehalte van die verhale. Ten tweede is die toekenning van 'n prys vir goeie, gewilde prosa 'n aanduiding van die reikwydte van die bundel - dat die verhale nie slegs op 'n literêre elite gemik is nie.

Die kommentaar van D.H. Steenberg (1991:93) by die oorhandiging van die Eugène Marais-prys vir Prosa aan Riana Scheepers vir haar tweede kortverhaalbundel, *Dulle Griet*, is inderdaad ook waar van haar debuútbundel, *Die ding in die vuur*: "In onopgesmukte Afrikaans word die wel en wee en vrese van die vrou van Afrika in hierdie bundel kortverhale in die kollig gestel. Tereg het mej Scheepers reeds vir hierdie bundel openbare erkenning ontvang".

Met *Die ding in die vuur* sluit Scheepers aan by 'n opwindende nuwe rigting in die Afrikaanse prosa wat reeds in die laat tagtigerjare begin ontwikkel het en gekenmerk word deur 'n spesifieke gerigtheid op die vrou - verhale oor die vrou deur die vrou. Tegelykertyd is van die belangrikste temas in Scheepers se oeuvre reeds in *Die ding in die vuur* aanwesig, en word hierdie bundel daarom 'n belangrike rigtingwyser vir haar latere werk.

Die ding in die vuur bring ook 'n verdere vernuwing binne hierdie sogenaamde nuwe "rigting": eerstens deur die agtergrond waarteen die verhale in die bundel afspeel of waarin dit gesitueer is, en tweedens deur die vernuwende uitbeelding van die vrou in hierdie wêreld.

2. Die wêreld van die swartmens as tema in die Afrikaanse prosa

Die ontginning van die wêreld van die swartmens in Suid-Afrika is wel 'n tema waaroor daar in die ouer Afrikaanse prosa geskryf is, soos die werk van skrywers soos C.J. Langenhoven, Jochem van Bruggen, D.F. Malherbe, P.J. Schoeman, G.H. Franz en F.A. Venter onder meer getuig. Hierdie vroeë Afrikaanse werke is dikwels gekenmerk deur 'n stereotiepe uitbeelding van swart karakters as byvoorbeeld bloeddorstige barbare of lui en niks werd (Van der Merwe 1993:35). Hoewel baie van die bestaande stereotipes in latere werke deurbreek word, word swart karakters dikwels binne die leefwêreld van die witman geplaas en vanuit hierdie perspektief beskou. In hierdie opsig bring Elsa Joubert se roman, *Die swerfjare van Poppie Nongena* (1978), 'n belangrike vernuwing. In die verhaal van Poppie "the fundamental reason for the troubles of Soweto is shown to be not the violent nature of the blacks, but the apartheid system promulgated by whites; the black characters are portrayed with sympathy and affection" (Van der Merwe 1993:42).

2.1 Riana Scheepers se debuutbundel as bydrae

Met *Die ding in die vuur* lewer Riana Scheepers nie net 'n vernuwende bydrae tot die Afrikaanse vroueliteratuur nie, maar laat sy ook die soeklig val op die wêreld van die Zoeloe - 'n terrein wat in die vroeë Afrikaanse prosa ontgin is in die werk van skrywers soos P.J. Schoeman, maar wat nie sterk figureer in die moderne Afrikaanse prosa nie.

2.1.1 Verkenning van die Zoeloe-wêreld

Scheepers se vernuwende bydrae in *Die ding in die vuur* is onder andere geleë in die uitbeelding van die leefwêreld en kultuur waarin hierdie verhale ingebed is, naamlik die van die Zoeloes in die platteland van KwaZulu-Natal. Die meeste verhale in die bundel het as agtergrond en ruimte die leefwêreld en landskap van die Zoeloelandse platteland. Ons het dus nie hier te make met die uitbeelding van die swart vrou of man binne die leefwêreld van die witman in Suid-Afrika nie, wat aan die verhale 'n egtheid verleen; die verhale kom "so eg voor asof sy dit as Zoeloe in Zoeloe geskryf het. Hier is geen liberale origheid nie" (Weideman 1991:93). Dit is in die eerste plek hierdie onbelemmerde, realistiese verkenning van die wêreld van die Zoeloevrou, -kind en -

man, waarmee hierdie bundel 'n belangrike leemte in die moderne Afrikaanse prosa vul.

2.1.2 Verkenning van die wêreld van die swart vrou

In *Die ding in die vuur* bied Scheepers 'n blik op die wêreld van veral die swart vrou binne 'n tradisionele, grootliks patriargale Zoeloekultuur, maar ook haar posisie binne 'n breër Suid-Afrikaanse konteks; en spesifiek ook haar verhouding met die wit vrou. Terselfdertyd word die wit vrou se kennismaking met, en dikwels haar onbegrip vir die leefwyse van die swart vrou belig.

2.1.3 Verkenning van die ervaring van die vrou in 'n manlike wêreld

Buiten Scheepers se vernuwende en openbarende blik op die wêreld van die plattelandse, tradisionele swart vrou in die Zoeloekultuur, is die opvallende hier die spesifieke gerigtheid op die vrou - swart en wit - in persoonlike verhoudings. Die klem val ook op 'n samelewing wat grootliks nog deur manlike oorheersing en vroulike ondergeskiktheid gekenmerk word; verhoudings waarin vroue hulself weerloos vind, en dikwels op hulself aangewese is in hul stryd om te oorleef. Hierdie voortdurende spanning tussen vroulike weerloosheid en weerbaarheid is 'n sentrale tema in 'n aantal verhale in *Die ding in die vuur*.

2.1.4 Vergestaltung van weerloosheid en weerbaarheid in *Die ding in die vuur*

In *Die ding in die vuur* word die vrou se weerloosheid en weerbaarheid op verskeie vlakke en terreine voltrek. Die klem val veral op die boeiende wisselwerking tussen die vrou se rol as slagoffer, en tegelyk ook uitbouter in haar verhouding met die man. In die gewelddadige samelewing waarin sy haar bevind, kring hierdie spanning ook wyer uit na ander verhoudings.

In die verkenning van die kultuur en leefwêreld van die swart vrou in hierdie bundel word sy dikwels uitgebeeld as slagoffer - van 'n manlike patriargale kultuur, van 'n wit kultuur, van geweld op politieke, geestelike en seksuele terreine. Gevolglik ervaar die swart en wit vroue in hierdie verhale hul alledaagse bestaan dikwels as 'n

oorlewingstryd - 'n stryd wat veel meer vernuf verg as 'n openlike konfliktsituasie omdat die vyand dikwels in die bekende en vertroude skuil.

3. Vroulikheid as wapen - die vroue in "Ruil" en "Die verskil is net dat jy dit geniet het"

Een van die verhale waarin die swart vrou se oorlewingstryd in 'n manlik-gedomineerde samelewing uiting vind, 'n stryd waarin weerloosheid en weerbaarheid sentrale elemente is, is "Ruil".

Dié verhaal, waarin twee swart vroue van 'n nabygeleë stat hul ware by die Skotse winkelier kom ruil, is opgebou uit 'n boeiende stel kontraste wat die uiteenlopende situasies en leefwêrelde van swart en wit, van man en vrou, maar veral van swart vrou en wit man ondersoek en sodoende die ongelyke magsverhouding tussen hulle blootlê. Binne hierdie magsverhouding word die voortdurende spanning en wisselwerking tussen weerloosheid en weerbaarheid voltrek.

Die Skotse winkelier verkeer vanuit die staanspoor in 'n magsposisie. Die vroue van die stat is afhanklik van hom vir basiese lewensmiddele soos suiker, tee, koffie en seep. Sy magsposisie word versterk deur die feit dat hy terdeë bewus is van hul onbenydenswaardige situasie: Hul mans werk op die myne in die stad en die geld wat hul aanstuur, is nie genoeg om in hul mees basiese behoeftes te voorsien nie. Sy uitbuiting van hierdie magsposisie blyk nie net uit die uiteindelijke ruiltransaksie wat plaasvind nie, maar word ook op subtile wyse verrai deur die winkelier se lyftaal, wat geleidelik aggressiewer en uitdagender raak.

Aan die begin van die verhaal leun hy met sy elmboë op die toonbank, maar wanneer die vroue nader kom, "staan [hy] by die kasregister met sy duime in sy lyfband gehaak" (Scheepers 1990:14) - 'n duidelike teken van manlike seksuele aggressie. Wanneer die swart vrou na afloop van die uiteindelijke ruiltransaksie sy winkel verlaat, "loop [hy] agterna en gaan staan in die deur, sy arms wyd in sy sye", (p 17) waardeur hy sy selfvoldaanheid, tevredenheid en superioriteit, maar in sy oë ook moontlik sy gewaande 'oorwinning' te kenne gee.

In kontras met die blanke winkelier is die swart vroue wat hulle ware kom ruil vanweë hul bestaansnood en armoede maklike slagoffers vir uitbuiting. Hul onbenydenswaardige posisie plaas dus enersyds die winkelier in 'n magposisie, maar andersyds is dit ook die enigste werklike basis vir sy 'superioriteit'.

Daar is al dikwels van die swart vrou gesê dat sy van alle onderdrukte groepe die mees onderdrukte groep is - eerstens omdat sy 'n vrou is en tweedens omdat sy swart is. Dit is dan inderdaad ook die geval met die swart vroue in "Ruil". Want as swart vroue word hulle bestaansnood en hul weerloosheid vererger deur die reëls van die tradisionele, patriargale Zoeloe-kultuur waaraan hulle hul moet onderwerp. Die swart vroue is vanweë hul posisie as ondergeskiktes in 'n patriargale kultuur aangewys op die geld wat die man as broodwinner stuur.

Die weelde waarin die swart mans op die myne leef, staan hier in skerp kontras met die vroue se stryd om oorlewing, soos blyk uit die beskrywing van die swart man met "sy donkerbril en sy skoene met die wit punte en baie geld" (p 15). Hierdeur word die rol van die swart man as broodwinner en hoof van die vrou en die gesin ook geïroniseer en bevraagteken. Dit word uiteindelik bevestig in die swart vrou se ruiltransaksie met die winkelier waarin sy beheer neem oor haar eie liggaam, en ook haar eie lewe.

In die uitbeelding van die ruiltransaksie as manifestasie van die swart vrou se vermoë om te oorleef, en ook te oorwin, vervaag die grense tussen die rolle van slagoffer en uitbuiters geleidelik, en is daar selfs sprake van 'n omkering van hierdie rolle.

Die winkelier se seksuele uitbuiting van die swart vrou word in "Ruil" geleidelik opgebou totdat dit 'n klimaks bereik in die fisiese seksdaad aan die einde van die verhaal. Dit word reeds sigbaar in die winkelier se optrede en houding wanneer die vroue die winkel die eerste keer binnekom om hul ware te kom ruil. Sy toenemende seksuele opwekking wat uiteindelik kulmineer in die werklike ruiltransaksie word treffend vergestalt aan die hand van 'n boeiende spel met sinuïetlike beelde.

Wanneer hulle die winkel binnekom, kyk die winkelier na die twee vroue. Die gebruik van die woord "kyk", wat meermale herhaal word, suggereer sy openlike seksuele begeerte. In die winkelier se blik, word "kyk" meer as blote visuele waarneming, want wat hy raaksien, is nie die ware wat hulle kom ruil nie, maar die vroue se liggame en kaal bolywe.

Die spel met sintuiglike beelde word voortgesit wanneer die vroue die kleipotte van hul koppe afhaal, want dan "vat [hy] met sy flets oë aan die swaar volheid van die bruin borste met die groot tepels ... Hy streef die moddertekstuur van die vel waar die maag in die sye voue maak. Hy proe die sweet van hul oksels. Sy mond is effens oop" (p 14). "Sy hande vee oor die ronding van die mae, verdwyn onder die swaar materiaal van hul rompe. Hy voel die dik dye; die vogtige voue van hul lieste" (p 15).

Terwyl hy aanvanklik nog net met sy oë aan hulle vat, word die verwysing na sy hande wat oor hulle vee, hoewel nog net in sy verbeelding, nie net 'n vooruitwysing na die werklike seksdaad nie, maar word dit op sigself reeds 'n besitneem van hul liggame. Dit word verder gesuggereer in die feit dat die seksdaad nie beskryf word nie - dit is bloot die fisiese vervulling van wat reeds plaasgevind het.

Die winkelier bevredig sy seksuele begeerte wanneer hy 'n ruiltransaksie met een van die swart vroue aangaan: haar liggaam in ruil vir 'n flessie Vaseline. In die ruiltransaksie self is 'n skreiende ironie geleë: die vrou ruil haar liggaam vir iets wat sy nie kan bekostig nie en wat daarom vir haar 'n luukse is, maar wat inderwaarheid 'n baie goedkoop kommoditeit, 'n flessie Vaseline, is.

Dit wil aanvanklik voorkom asof die grenslyne tussen uitbuiters (die winkelier) en weerlose slagoffers (die swart vrou) hier duidelik getrek is. Tog bring Scheepers met die werklike ruiltransaksie in die verhaal 'n vernuwende perspektief op hierdie magsverhouding.

Die winkelier se magsposisie stel hom in staat om die swart vroue uit te buit, maar deur die onbeheerste, wellustige 'manlike' begeertes waaraan hy as 't ware uitgelewer

is, stel hy homself ook bloot as 'n maklike slagoffer. Die swart vrou se aanvaarding van die voorwaardes van die ruiltransaksie plaas ook haar posisie as weerlose slagoffer in perspektief. Hiervan getuig die ruiltransaksie self - sy bied nie haar liggaam in ruil aan vir noodsaaklike lewensmiddele nie; daarvoor ruil sy haar ware. Sy bied wel haar liggaam aan in ruil vir 'n "luukse", soos 'n flessie Vaseline. Die swart vrou gebruik haar seksuele mag oor die winkelier om op haar beurt te kry wat sy wil hê. Hier is dus inderdaad sprake van 'n ruiltransaksie. Die swart vrou bied wel haar liggaam aan as kommoditeit, maar dit blyk duidelik uit die teks dat daar sprake is van 'n ruiltransaksie waaruit sy ook voordeel trek.

Die saaklike kalmte waarmee sy die ruiltransaksie onderhandel, is 'n verdere aanduiding dat sy geensins 'n teësinninge, onkundige en weerlose slagoffer van die winkelier se toenadering is nie. Hy probeer haar in geen stadium forseer of oorreed om in te stem tot die ruiltransaksie nie. Tegelykertyd is sy ook in geen stadium onder 'n wanindruk oor wat die winkelier van haar verwag nie. As gevolg van albei partye se wedersydse begrip vir die voorwaardes van die transaksie is woorde oorbodig en vervaag die taalverskil - die vrou volg die winkelier sonder dat 'n woord tussen hulle gesê word.

Hoewel die verwysing na die mans wat op die myne werk, suggereer dat die swart vrou waarskynlik getroude is, is daar in haar optrede geen sprake van emosionele of morele wroeging oor die gebruik van haar liggaam deur 'n ander man as haar eie nie - sy giggel saam met die ander vrou wanneer hulle die transaksie beklank. Vir die swart vrou word seks, soos die Vaseline, 'n kommoditeit waarmee sy en die winkelier in vraag en aanbod voorsien. Hierdie perspektief verklaar haar opvallende gebrek aan aarseling waarmee sy die transaksie beklank, asook die onbetrokkenheid en gelatenheid waarmee sy die winkelier sy sin gee. Dit word bevestig deur haar optrede na afloop van die ruiltransaksie. Sy staan sy onverstoord op, plaas die kosbare flessie Vaseline in haar ukhamba en "lig dit stadig, soos soveel kere tevore, op haar kop" (p16). Haar emosionele en fisiese onbetrokkenheid teenoor die man aan wie sy so pas haar liggaam verruil het, blyk uit die feit dat sy opstaan, omdraai en uitloop sonder om na die man agter haar te kyk.

Wanneer sy in die slot van die verhaal blitssnel haar hand uitsteek, 'n helder oranje appelkooslekker uit een van die wyebekebottels op die toonbank gryp en dit heel in haar mond steek (p 17), word dit 'n uitdagende gebaar waarmee sy haar weerbaarheid bevestig. Die Vaseline, wat sy nie kon bekostig nie, moes sy met haar liggaam betaal, maar die lekker wat sy ook nie kan bekostig nie, neem sy sonder om te vra of te ruil.

Die slotwoorde van die verhaal, "haar nek en haar skouers het die trots en rysigheid van 'n vrou wat weet dat haar inkope goed afgehandel is" (p 17), is finale bevestiging dat die vrou deurentyd in beheer van die situasie is en was. Sy swig in geen stadium voor emosionele afpersing nie, maar maak 'n berekende keuse.

Die swart vrou in "Ruil" wat haar liggaam in ruil aanbied vir 'n flessie Vaseline is aan die een kant inderdaad 'n weerlose slagoffer van 'n patriargale kultuur en 'n ongelyke magsverhouding tussen wit en swart. As onbemagtigde vrou is haar enigste wapens in haar oënskynlike swakheid, haar vroulikheid en haar weerloosheid, geleë. Sy word dus 'n maklike slagoffer vir die wellustige winkelier, maar ook vir haar man vir wie die swaarkry van vroue en kinders vervaag in die teenwoordigheid van die geld wat op die myne verdien word. Om in hierdie situasie te oorleef, moet sy haarself weerbaar maak - en daarvoor gebruik sy haar vroulikheid en seksualiteit wapens waarteen die wellustige winkelier geen verweer het nie.

In "Ruil" is daar sprake van 'n voortdurende spanning en wisselwerking tussen slagoffer en uitbouter, tussen weerlose en weerbare deurdat die uitbouter ook slagoffer word en die weerlose weerbaar. In die uitbeelding van die swart vrou is daar ook sprake van 'n ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid. Die weerlose swart vrou wat die winkel binnekom en "stil teen die muur [staan] om gewoon te raak aan die skielike skemer van die winkel" (p 13) stap uit as weerbare - "haar nek en haar skouers het die trots en rysigheid van 'n vrou wat weet dat haar inkope goed afgehandel is" (p 17).

Deur die verwisseling van rolle - die vrou as weerlose slagoffer, maar gelyktydig ook berekende sakevrou, en die man as gewetenlose uitbouter, maar terselfdertyd slagoffer - slaag Scheepers ook daarin om die stereotipes van die vrou as passief en bevrees en die man as sterk en vreesloos te deurbreek.

Hoewel die situasie van die man en vrou in die verhaal, "Die verskil is net dat jy dit geniet het", radikaal verskil van die situasie in "Ruil", is die verhouding tussen man en vrou as stryd tussen die geslagte en die voortdurende spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid ook hier die sentrale tema. Deurdat twee vroue - een wit en een swart - uit heeltemal verskillende agtergronde en leefwêreldes hulle in dieselfde stryd met die man bevind, dui Scheepers daarop dat die stryd tussen die geslagte nie aan ras of kultuurgroep gekoppel is nie.

Soos die winkelier in "Ruil" bevind die sakeman wat sy jong vroulike metgesel vir 'n "stout" naweek na 'n dobbelpaleis neem, hom in meer as een opsig in die ideale magsituasie. Vanweë sy gunstige finansiële posisie is hy gewoon aan die beste en is hy bereid en in staat om daarvoor te betaal: "Die man is nie gewoon aan stofpaaie nie. Hy is welvarend en beterweterig en geset van baie cocktails en lang middagetes. Hy dra sy suksesverhaal aan sy klere en om sy middellyf" (p 23). Dit is hierdie sukses en finansiële mag wat hom in staat stel om dit wat hy wil hê, te koop. By die hotel dobbel hy en sy vroulike metgesel nie soos die "allemanne" in die dobbelsaal met die "lawaaierige en flikkerende masjiene" nie, maar in 'n "aparte lokaal waar met groot geld gedobbel word" (p 25).

Dit is ook sy welvarendheid wat dit vir hom moontlik maak om die jong vrou wat hy vir die naweek saamnooi, op die beste te trakteer en so haar geselskap en uiteindelik haar liggaam te koop.

Benewens sy geldelike magsposisie misbruik hy ook sy status in die maatskappy om die vrou te manipuleer. Sy doen vryskut vertaalwerk vir die maatskappy waar die man werk. Onder die dekmantel dat hy 'n werksdokument met haar wil bespreek, nooi hy haar om saam met hom te gaan. Sy voorstel aan haar dui egter baie duidelik daarop

dat hy alles behalwe die werksdokument in gedagte het wanneer hy die afspraak met haar maak: "Met die laaste opdrag het hy dit nodig gevind om haar oor sekere aspekte van die werksdokument spesifieke instruksies te gee. Ons kan dit rustig oor 'n goeie bottel wyn bespreek. Kan ek gou na my skedule kyk, juffrou? Sal volgende Vrydag u pas? Sê so teen sestion-dertig?" (p 24).

Vanweë sy welvarendheid en status in die maatskappy voel hy in beheer van die situasie, en inderdaad in beheer van sy vroulike metgesel. Dit blyk onder meer uit sy paternalistiese, verkleinerende en chauvinistiese opmerkings wanneer hy na haar verwys as "my meisie" (p 25). Sy chauvinisme skemer ook deur wanneer die vrou na die bespreking van die werksdokument verwys: "Hy lag en lig sy glas 'n aks hoër in 'n heildronk. Later, sê hy, Ek meng nie my werk en my plesier nie. Hy kyk haar goedkeurend aan. Maar ek drink op jou intelligente breintjie" (p 25). Sy word vir hom bloot plesier vir 'n aand, 'n seksobjek, soos wat sy terdeë beseft: "Sy weet dat sy 'n amusante speelding vir die aand is, en dat sy na gelang van haar vermaaklikheidswaarde beloon sal word met kos, drank en dobbelgeld. En aandag. Later" (p 25).

Soos wat die swart vrou in "Ruil" haar liggaam as verkoopsartikel aanbied, word die vroulike liggaam hier ook gereduseer tot seksobjek wat, soos die ander luukses waaraan die man gewoond is, gekoop kan word. Die man se optrede bevestig sy siening van die vrou en die rol van die vrou: dat sy 'n passiewe mooi gesiggie is wie se belangrikste taak is om mooi te lyk, aandagtig na hom te luister, en hom plesier te verskaf. Die jong meisie se oënskynlik passiewe aanvaarding van hierdie rol versterk aanvanklik die stereotipering waaraan hy haar onderwerp en so ook sy selfvertroue en magsposisie.

Soos in "Ruil" word die oënskynlik simplistiese grense tussen weerlose slagoffer en gewetenlose uitbuiters ook in hierdie verhaal omvergewerp.

Daar is vroeg in die verhaal reeds suggesties dat die jong meisie, soos die swart vrou in "Ruil", nie nét 'n weerlose slagoffer van seksuele uitbuiting is nie. Sy is "jonk en

sinies genoeg om te weet waarvoor sy haar inlaat" (p 26). Hoewel die man se uitnodiging haar moontlik haar werk sou kon kos indien sy sou weier, is dit nie die hoofrede vir haar instemming tot die naweek nie. Sy word dus waarskynlik nie soos die swart vrou in "Ruil" uit finansiële en ekonomiese oorwegings gedwing om haar liggaam te ruil vir aandag en geldelike gunste nie. Dit is ook baie duidelik dat sy geensins seksueel aangetrokke voel tot die man of hom enigsins aantreklik vind nie. Sy vind hom trouens afstootlik, en wanneer hy begin ontklee, is sy geskok om te sien hoe groot sy maag is, maak sy haar oë toe, want "sy wil nie die man se lyf sien nie" (p 27).

In die loop van die verhaal word die werklike beweegrede vir haar instemming tot die "stout" naweek saam met die middeljarige man duidelik: "Sy het ook pas uitgevind dat haar kêrel haar oor 'n geruime tyd bedrieg het. Dat hy 'n flambojante leuenaar is wat aan haar gesê het dat hy aan die liefde glo" (p 24). Soos die man s'n, is haar motiewe nie suiwer nie: sy wil die pyn van haar minnaar se ontrouheid, besweer deur hom op dieselfde wyse te verkul. Haar optrede word derhalwe uitsluitlik deur wraak gemotiveer. Sy probeer haar situasie omkeer sodat sy as verkulde, weerlose slagoffer die genadelose, weerbare uitbouter kan word. Omdat sy weerloos gelaat word deur haar geliefde, is haar rendezvous met die sakeman 'n bewuste poging om haar minnaar terug te betaal én haarself weerbaar te maak teen die pyn van 'n mislukte verhouding. Die sakeman word soos die winkelier in "Ruil" 'n maklike slagoffer deur wie sy uiteindelik wraak neem op die mansgeslag.

Die feit dat sy deur wraak, en nie deur liefde of seksuele aangetrokkenheid nie, gemotiveer word om in te stem tot die stout naweek, plaas haar in die ideale magsposisie. Haar posisie word versterk deur die feit dat sy jonk en aantreklik is en weet dat die man haar begeer. Sy gebruik haar seksuele mag oor hom om hom uit te buit. Die mite dat vroue manipulerend en vroulike seksualiteit gevaarlik is vir die man, word deur haar optrede bevestig, maar terselfdertyd is haar berekende optrede ook 'n radikale omverwerping van die mite dat vroue intuïtief, dit is, nie denkend optree nie, en passief en afhanklik is. In haar besluit om die man toe te laat om haar liggaam

te gebruik terwyl hy haar op die beste trakteer, openbaar sy as 't ware tradisioneel 'manlike' eienskappe - is sy handelend eerder as passief, vreesloos eerder as bevrees.

Haar wraak op haar minnaar én op die middeljarige man word volkome wanneer die selfversekerde sakeman skielik in 'n huilende kind verander en bely dat hy nie sy posisie en sy gesinslewe op die spel kan plaas vir 'n aand se plesier nie. In hierdie slottoneel word die omkering van die rolle van uitbouter en slagoffer, van weerlose en weerbare tot 'n hoogtepunt gevoer.

Die man se emosionele uitbarsting, "tussen sy snikke en snuiwe begin hy hortend, onsamehangend soos 'n kind, praat" (p 27), staan in skerp kontras met sy aanvanklike selfversekerde houding. Wanneer hy in tranen uitbars, is hy nie die selfversekerde, welvarende sakeman wat selfs sy plesier vir die naweek kan koop nie, maar bloot 'n gesinsman wat vrees dat hy sy gesin en sy werk sal verloor as hy betrap word. In die karikatuuragtige uitbeelding van die oorgewig, halfnakende man wat slobberend en snikkend huil, word die beeld van die man as selfversekerde Don Juan finaal vernietig. Die rolle word inderdaad omgekeer - hy word die bevreesde, emosionele swakkeeling. Hy is geen heroïese figuur wat sy seksuele begeerte oorwin en daarom besluit om getrou te bly aan sy vrou nie. Hy word ook nie gemotiveer deur morele oortuigings of gewetenswroeging nie, maar slegs deur 'n vrees om betrap te word.

Wanneer die man homself as patetiese, bejammerenswaardige figuur ontbloot, word die rolle finaal omgekeer en word hy die weerlose slagoffer van die vrou se berekende wraakplan. Ten spyte van sy ineenstorting is sy deurentyd bewus daarvan dat hy nog steeds haar jong liggaam begeer. As hy op sy swakste is, is sy op haar verleidelikste. Sy emosionele en fisiese impotensie en haar vroulikheid word uiteindelik die wapens waarmee sy die seksuele magstryd wen.

Haar optrede teenoor die huilende man is dié van 'n koel verleidster wat bewus is van sy emosionele en fisiese onmag en haar seksuele mag oor hom: "Sy kom orent. Stadig en doelbewus, met lui, sensuele bewegings ... Sy sien, en weet dat haar liggaam jonk en ferm en bruingebrand is. Sy staan met haar rug na hom toe en strek

haar arms stadig bokant haar skouers uit. Vat haar hande bo haar kop saam en rek haar liggaam langer uit. Haar heupe druk in 'n ronding na hom toe uit. Sy weet dat hy kyk en kyk en haar begeer. Sy weet dat sy vrou moederlik-mollig en vyf en veertig is. Sy weet hy besef dat hy nie weer so 'n kans sal kry nie, en dat hy die beeld van haar vir die res van sy lewe met hom sal saamdra. Soos 'n slang wat uit sy kronkels rol, verslap sy en draai na hom om. Sy glimlag. Sy weet dat hy ineenkrimp. Sonder om 'n woord te sê, buk sy en tel haar broekie op wat naby haar skoene op die vloer lê" (p 28).

Die herhaalde gebruik van die woorde "sy weet" in hierdie gedeelte is 'n aanduiding dat sy ten volle in beheer van die situasie is. Sy span haar vroulike lis in om die man verder te verlei en verder te verneder. Haar vergelding is dan ook hierin geleë. In haar optrede as berekende, handelende verleidster word die mite van die vrou as passiewe en intuïtiewe slagoffer die nek ingeslaan.

Die vernedering van die sakeman word die wraak waarmee sy haarself weerbaar maak teen die ontrouheid van haar minnaar. Haar optrede is dié van 'n verleidster en sy word as't ware simbool van die vrou as verleidster wat haar liggaam en haar seksualiteit gebruik om die man in haar mag kry - 'n tema wat reeds in die Bybel aangetref word in vroulike verleidsters soos Delila en Salomé, en in die literatuur dikwels uiting vind in die uitbeelding van die vrou as "seductive whore". In hierdie verhaal word die vrou, anders as in die tradisionele siening van die vrou as swakker geslag, uitgebeeld as die berekende uitbouter. In die gebruik van die slangbeeld om die vrou te beskryf (vergelyk bo) is daar moontlik 'n verwysing na die vrou, Eva, wat deur die slang verlei word, en dan op haar beurt die man verlei.

Soos in "Ruil" is daar in "Die verskil is net dat jy dit geniet het" sprake van 'n ruiltransaksie. Hoewel die situasie in hierdie verhaal duidelik verskil van dié in "Ruil", is daar opvallende ooreenkomste. Soos die swart vrou in "Ruil", gaan die jong vrou in hierdie verhaal as't ware 'n ruiltransaksie met die middeljarige sakeman aan. In ruil vir haar "vermaaklikheidswaarde" word sy beloon met "kos, drank en dobbelgeld en aandag". Daar is ook opvallende ooreenkomste tussen die middeljarige, welvarende

sakeman van hierdie verhaal en die Skotse winkelier in "Ruil". Albei manlike figure word naamlik deur seksuele begeerte gemotiveer. Beide die winkelier en die sakeman gaan 'n ruiltransaksie aan waarin hulle materiële besittings ruil vir seksuele gunste. Daar is egter ook verskille tussen die twee manlike karakters. Die Skotse winkelier se ruiltransaksie met die swart vrou word vanuit sy oogpunt suksesvol afgehandel, terwyl die middeljarige getroude man sêlf sy kanse verspeel. Dit is hy wat uit vrees dat sy oortreding op die lappe kan kom, nie sy plan kan deurvoer nie. Terwyl die winkelier sêlfvoldaan en uiters tevrede met die uitslag van sy ruiltransaksie is, tree die middeljarige man as verloorder uit die stryd. Hy is aan die einde 'n patetiese, huilende swakkeling, wat nie net self sy uiteindelijke doel verydel nie, maar homself boonop voor sy jong metgesel verneder.

Die vrou in hierdie verhaal tree met dieselfde selfversekerdheid uit die situasie as die swart vrou in "Ruil". Tog is daar ook duidelike verskille tussen die situasies waarin die twee vroue hulle bevind. Die swart vrou in "Ruil" gaan die ruiltransaksie aan met die oog op materiële gewin - sy bied haar liggaam aan in ruil vir 'n luuksheid wat sy nie kan bekostig nie. Die jong vrou in "Die verskil is net dat jy dit geniet het" word deur ander beweegredes gemotiveer. Sy word wel beloon met kos, drank, dobbelgeld en aandag, maar dit is primêr haar vergeldingsdrang wat haar laat besluit om vir die naweek saam met die man weg te gaan. Deur middel van die "skelm" naweek saam met die getroude man wil sy wraak neem op die minnaar wat haar verkul het terwyl hy ewige liefde aan haar gesweer het.

Die enigste manier waarop sy haar ontroue minnaar kan terugbetaal, is om hom op dieselfde wyse te verkul. Die titel van die verhaal bring 'n bykomende perspektief na vore. "Die verskil is net dat jy dit geniet het" dui op die vrou se besef dat sy haar minnaar wel kan terugbetaal vir wat hy aan haar gedoen het, maar dat die vergelding haar geen genot verskaf nie. Sy verwoord dit self wanneer sy in die flieksaal na die "voorspelbare taferel van die liefde" staar: "My lief, my lief, dink die vrou desperaat, ek doen presies dieselfde as jy. Die verskil is net dat jy dit alles geniet het" (p 26). Haar wraak bring uiteindelik geen werklike bevryding nie. Hoewel sy in haar doel slaag om hom op dieselfde manier te verkul as wat hy haar verkul het, kan sy nie die

vernederling te bowe te kom nie. Sy tree ook nie as sogenaamde "wenner" uit die stryd nie, en daarom bly sy weerloos teen die pyn van haar mislukte verhouding.

Anders as die swart vrou in "Ruil" wat weet dat haar inkopies goed afgehandel is, is daar vir die jong vrou in hierdie verhaal slegs die plesier van die vernederling van die middeljarige man - vir haar eie vernederling is daar geen beswering nie. Hoewel sy die rolle omkeer en uitbuiters word in plaas van slagoffer, is sy steeds die slagoffer van haar minnaar se ontrouheid en haar eie onvermoë om vrede te maak daarmee. Sy is uiteindelik nie die slagoffer van die middeljarige man nie, maar die slagoffer van haar minnaar. Sy neem wel wraak deur hom op dieselfde manier te verkul as wat hy haar verkul het, maar hul optrede word deur uiteenlopende beweegredes gemotiveer. Hy is ontrou aan haar, nie om wraak te neem nie, maar omdat dit moontlik vir hom, soos vir die middeljarige man, avontuurlik of opwindend is, soos wat die titel reeds suggereer. Sy optrede dra die verdere vernederende implikasie dat sy alleen hom nie volledig kon bevredig nie. Sy probeer moontlik ook haar geloof in haar seksualiteit en aantreklikheid in die rendezvous met die middeljarige, getroude man bevestig.

In die uitbeelding van die vrou - swart en wit - as tegelyk weerloos en weerbaar in "Ruil" en "Die verskil is net dat jy dit geniet het" werp Scheepers lig op die ervaring van die vrou uit die perspektief van die vrou. Hierdie twee verhale vertoon ook duidelike ooreenkomste met die werk van die sogenaamde "sensationalists" tydens die vroulike fase wat Elaine Showalter in die Britse literatuur identifiseer.

In die werk van hierdie skrywers word die feministiese sieninge van die skrywers en die vrouekarakters dikwels verskuil agter uiters vroulike karakters, karakters wat herinner aan Virginia Woolf se "angel in the house", maar dié beeld is dikwels slegs 'n fasade, soos ook die geval is met die twee vroue in "Ruil" en "Die verskil is net dat jy dit geniet het". Van hierdie twee vroue, die een 'n swart vrou binne 'n patriargale Zoeloekultuur, die ander 'n wit vrou binne 'n bevoorregte, maar manlik-gedomineerde samelewing, kan inderdaad gesê word: "To call them the weaker sex is to utter a hideous mockery. They are the stronger sex, the noisier, the more persevering, the most self-assertive sex" (Showalter 1977:168).

4. Die swart vrou as dubbele slagoffer - die vroue in "Dom koei" en "The name of the game"

Daar is reeds genoem dat die swart vrou van alle onderdrukte groepe dikwels die mees onderdrukte groep is. As swart vrou is sy enersyds deel van 'n groep wat, binne die Suid-Afrikaanse samelewing waarin die bundel gesitueer is, lank onderdruk is deur 'n wit minderheidsgroep. As reeds onderdrukte bekleed sy ook binne die tradisionele en patriargale swart kultuur 'n ondergeskikte posisie. Scheepers plaas in 'n aantal verhale in *Die ding in die vuur* die soeklig op die oorlewingstryd van die swart vrou - as slagoffer van 'n patriargale swart kultuur én 'n manlik-gedomineerde wit kultuur.

In die verhale "Dom koei" en "The name of the game" bevind twee swart vroue hulle in situasies waarin nie net hul vroulikheid nie, maar ook hul menswaardigheid aangetas word. In dié verhale lewer Scheepers deur die vroue se ervaring ook skerp sosiale kommentaar.

4.1 Die swart meisie in "Dom koei" - 'n slagoffer van haar eie gemeenskap

Deur 'n blanke meisie se eerste kennismaking met 'n tradisionele vroulike besnydenis op 'n jong swart meisie werp Scheepers lig op die kultuur en leefwêreld van die tradisionele swart vrou - 'n kultuur wat haar 'n weerlose en willose slagoffer maak van 'n gewelddadige kuisheidsritueel.

Die skokkende brutaliteit van dié tradisionele kuisheidsgebruik word in "Dom koei" vererger deur die feit dat nie een van die karakters in die verhaal - nie die verteller, nie die geskokte blanke meisie wat vir die eerste keer hiermee gekonfronteer word, nie die mense wat die meisie na die kliniek bring, nie suster Ngomezulu en veral nie die meisie self - ooit melding maak van wat gebeur het nie. Slegs die grusame beskrywing verrai wat werklik met haar gebeur het: "Die meisie lê met haar kaal onderlyf voor hulle, die knieë dikgeswel en oop, die dye vogtig en ruikend, die mik tussen haar bene 'n onherkenbare pappery van etter en rowe en hare en tot barstens toe geswelde gesplete vlees" (p 44).

Met hierdie beskrywing belig Scheepers die praktyk van vroulike besnydenis wat reeds twee en 'n half duisend jaar lank in verskeie dele van die wêreld beoefen word en veral in Afrika in gebruik is, maar vir die Westerling grootliks onbekend is. Die redes vir die ontstaan en beoefening van die ritueel werp ook lig op die onderdrukte posisie van die swart vrou binne 'n patriargale kultuur.

Die besnydenis self behels die verminking van die vroulike geslagsorgane, en daar kan onderskei word tussen drie vorme, naamlik "circumcision", "excision or clitoridectomy" en "infibulation" (Abdalla 1982:8-10). Die verskil tussen die drie vorme van besnydenis is die graad van verminking. Besnydenis of "circumcision" is die matigste vorm wat die verwydering van die voorhuid van die klitoris behels, 'n proses wat basies ooreenstem met die besnydenis van seuns. "Excision" of "clitoridectomy" is 'n meer ekstreme proses. "It consists of the partial or total removal of the clitoris together with the adjacent tissues of the labia minora and sometimes the whole of it, except the labia majora and without closure of the vulva" (Abdalla 1982:8).

Wanneer suster Ngomezulu begin om die stukke tou waarmee die meisie se "toegroeiende binnelippe vasgewerk is", los te knip om die wond skoon te maak, word die "ronding waar die meisie se klitoris uitgesny is" blootgelê (p 45). Uit die beskrywing word dit duidelik dat die meisie die slagoffer is van die ergste vorm van vroulike besnydenis, te wete "infibulation", waarvan die doel is "to encase the clitoris, the labia minora, and the inner walls of the labia majora. The two sides of the vulva are finally attached to each other, either by stitching with silk or catgut sutures or by thorns, thus reducing the size of the orifice of the vulva and leaving only a very small opening at the lower end to allow for the passage of urine and menstrual flow (Abdalla 1982:10).

Die proses van vroulike besnydenis is omhul deur mite en misterie, soos ook blyk uit die feit dat daar in die verhaal nooit melding gemaak word van die ritueel self nie en dat dit nooit by die naam genoem word nie. Tog is dit net so werklik soos baie swart volke se geloof in die isangoma. Die redes vir die beoefening van 'n gebruik wat, soos die meisie se etterende wonde bewys, dikwels tot ernstige komplikasies lei, word hier

'n fisiese bewys van die ondergeskikte posisie van die vrou in 'n samelewing waar manlike wette geld.

Dit blyk uit die feit dat een van die belangrikste redes wat aangevoer word vir die noodsaaklikheid van vroulike besnydenis, die inhibering van vroulike seksualiteit en seksuele begeerte is. "In Africa, the purpose of removing women's genital organs is to decrease their sexual appetite" (Abdalla 1982:63). Vroulike besnydenis kan daarom ook gesien word as die fisiese bevestiging van die "control myths" wat beweer dat vroulike seksualiteit onbeheersd is en daarom vir die man gevaar inhou. Gesien vanuit hierdie perspektief word vroulike besnydenis dus 'n poging tot die behoud van die manlike magsposisie wat in gevaar gestel word deur die vrou se onbeheerste seksualiteit waarvan die man 'n slagoffer kan word. Die operasie word egter ook uitgevoer om die maagdelikheid van jong meisies tot en met hul huwelik te verseker: "In many societies guaranteed virginity of the bride has an economic significance; women are sewn up to be preserved for their future husband's pleasure and to prevent the possibility of an illegitimate child being conceived and born" (Abdalla 1982:63). Hierdie verduideliking het die bykomende implikasie dat die behoud van 'n meisie se maagdelikheid deur die fisiese toewerk van haar geslagsdele nie net 'n manier is om haar maagdelikheid te waarborg nie, maar ook haar ekonomiese waarde te verhoog en haar vir een man te "bewaar". Die vroulike besnydenis kan derhalwe gesien word as 'n praktyk om vroue onderdanig te hou - 'n gebruik waardeur sy die reg oor haar eie liggaam ontnem word.

Die swart meisie in "Dom koei" word dus in die eerste plek die slagoffer van 'n patriargale kultuur waarin die vrou gereduseer word tot 'n willose slagoffer van tradisionele, patriargale gebruike. Wanneer 'n mens gaan kyk na die fisiese uitvoering van die operasie, word 'n ander belangrike aspek van die swart vrou se onderdrukte posisie in 'n tradisionele kultuur duidelik. Die meeste sulke operasies word nie, soos 'n mens sou verwag, deur mans uitgevoer nie, maar wel deur tradisionele vroedvroue: "The child's legs are drawn apart and each one is held by one or two strong women relatives or friends. Two or more women hold the little girl's arms and shoulders and one holds her head pinning her back to the ground" (Abdalla 1982:18). Die

onderdrukking van die swart vrou deur 'n patriargale samelewing word vererger deur vroue se aanvaarding daarvan.

Swart vroue, soos die jong swart meisie in "Dom koei", is inderdaad dubbele slagoffers - van 'n patriargale manlike kultuur, maar ook van 'n algemene kultuur met gebruike wat ter wille van die tradisie of as gevolg van bygeloof in stand gehou en goedgekeur word.

Die invloed en krag van bygeloof in die tradisionele swart kultuur blyk onder meer uit die situasie wat in "Dom koei" voorgehou word. Die swartmense besoek wel die kliniek - 'n aanduiding dat hulle moderne Westerse gesondheidspraktyke begin aanvaar. Terselfdertyd beskou hulle die medikasie as 'n soort towermiddel wat "die duiwels uit die maag moet jaag" (p 42).

Die swart meisie in "Dom koei" se gelate en woordelose ervaring van haar pyn is bewys van haar weerloosheid teen 'n tradisionele, maar brutale gebruik waarteen sy haarself nie kan beskerm nie omdat dit goedgekeur word deur die samelewing en kultuur waarvan sy deel is - 'n kultuur wat haar as 't ware dwing om die onhoudbare pyn wat sy ervaar, stilswyend en gelate te aanvaar: "Die mond met die breë lippe is grynsaggend oopgetrek oor haar tande, maar sy maak nie 'n geluid nie" (p 44); sy "huil geluidloos, sonder trane" (p 45).

Haar stilswye is om verskeie redes van belang. Ten eerste mag die feit dat sy nie verbaal uiting gee aan haar pyn in 'n poging om dit draagliker te maak nie, reeds 'n aanduiding wees van die intensiteit van die pyn en skok wat sy ervaar. Haar stilswye kan hier as 'n skokreaksie geïnterpreteer word. Maar binne 'n swart kultuur is dit ook moontlik dat die verbalisering van haar pyn as 'n teken van swakheid gesien mag word.

Die meisie se stilswye word simbolies van haar onderdrukte posisie in die gemeenskap. As gevolg van haar ondergeskikte posisie en haar onvermoë om

besluite te neem oor haar eie liggaam, word sy gereduseer tot stemloosheid; het sy letterlik ook nie woorde om uitdrukking te gee aan haar verskrikking nie.

Die grusame en uitvoerige beskrywing van die meisie se verminking verkry in die lig hiervan 'n bykomende betekenis. Die derdepersoonsverteller se noukeurige beskrywing van die meisie se verminking word 'n verwoording, 'n oopskryf van 'n praktyk waardeur die verteller uiting gee aan die onmenslikheid daarvan, maar ook 'n poging om deur middel van die oopskryf daarvan 'n einde daaraan te probeer maak. Op persoonlike vlak gee die verteller dus stem aan die woordelose swart meisie, word die verhaal, "Dom koei", ook die swart meisie se verhaal.

Die besnydenis, wat dikwels deel is van die inisiasieproses, die oorgang van kind tot volwassene, verkry hier 'n ironiese betekenis. Dit ontnem die meisie van haar vroulikheid, waarvan die inisiasieproses juis 'n erkenning behoort te wees. Verder is hier sprake van 'n "tweede besnydenis", 'n inisiasie van die blanke student. Haar ervaring van die gevolge van die swart meisie se besnydenis word 'n inisiasie in die onbekende kultuur en leefwêreld van haar swart landgenote.

Die wreedheid en onmenslikheid van die meisie se verminking verkry in die slot van die verhaal besondere betekenis deur die vergelyking van die lot van die meisie met dié van die koei wat in die doringdrade buite die kliniek verstrik geraak het. Haar onbegrip vir die gevaar wat die komplikasies van haar operasie inhou, vind neerslag in die lot van die koei "wat staan en skop in die draad sonder om los te kom" terwyl die kinders "haar genadeloos oor haar rug en skene" slaan "sodat sy moet skrik en losruk" (p 45). Soos die meisie, is die koei 'n magtelose slagoffer: "Met elke skop sny die metaalpenetjies van die doringdraad dieper in die koei se agterlyf. Die dun vel om die uier en spene is stukkend en bloederig" (p 45).

Die apatie van die twee vroue en die man wat die meisie na die kliniek bring en by aanskoue van die meisie se verminking geen reaksie toon nie, maar "woordeloos en bewegingloos teen die muur staan" (p 44) word herhaal in die onbetrokkenheid van die mense wat onder die boom sit en die hele petalje met die koei gadeslaan, maar

niks doen om te help nie. Op die student se vraag aan hulle: "Kon julle nie die kinders gehelp het nie?" kyk hulle haar doodstil aan (p 45). Dit sluit aan by die "lustelose gelatenheid" van die mense waarvan daar reeds aan die begin van die verhaal sprake is.

Die vergelyking tussen die lot van die meisie en dié van die koei word volgehou in die beskrywing van die meisie, "haar oë... groot en oop, soos 'n dier s'n" (p 45). As gevolg van die besnydenis word sy haar vroulikheid ontnem, maar deur haar onmag om haar pyn en verskrikking in woorde weer te gee, word sy haar menswaardigheid ontnem, en word sy gereduseer tot 'n "dom koei". Soos die koei, is die meisie in haar gemeenskap 'n besitting. Haar verkoop- of ruilwaarde, soos die waarde van 'n goeie melkkoei, word verhoog deur die besnydenis wat haar kanse op 'n huwelik verseker.

Die blanke student se reaksie wanneer sy die koei probeer bevry, "jou simpel fokken dom koei" (p 45), weerspieël enersyds haar woede, maar andersyds ook haar skok en ontnugtering oor die swart meisie se verminking. Sy projekteer hierdie woede en skok op die koei wat 'n verpersoonliking van die meisie word. Soos wat die koei in die doringdrade vasgevang is, is die meisie vasgevang in 'n samelewing en kultuur waar vroulike besnydenis 'n aanvaarde praktyk is en waaraan sy nie kon ontkom nie.

Soos in al die verhale in hierdie bundel, word daar in "Dom koei" vanuit 'n vroulike skrywersperspektief oor vroue geskryf. Die jong swart meisie in "Dom koei" word juis as gevolg van haar vroulikheid die slagoffer van 'n brutale verminking wat haar haar vroulikheid, maar in hierdie geval ook haar menswaardigheid, ontnem. Soos reeds genoem, is hierdie praktyk, wat dikwels deur vroue in die gemeenskap uitgevoer word, die resultaat van 'n stelsel waarin manlike oorheersing en manlike superioriteit aan die orde van die dag is.

Die vrou is dus slagoffer van geweld en manlike oorheersing, maar terselfdertyd word die twee vroue in "Dom koei" - die blanke student wat vanuit 'n beskermde wit kultuur die besnydenis ervaar, en suster Ngomezulu wat die onkunde van haar eie mense

probeer beveg - belangrike skakels tussen die skynbaar onversoenbare wêreld van wit en swart. Hul versoenende rolle is juis 'n poging om geweld teen vroue, wat hier 'n kombinasie van onkunde en tradisie is, te probeer bestry.

Die blanke student word deur haar eerste ervaring van 'n vroulike besnydenis gedwing om standpunt in te neem. Wanneer sy aan die einde die drade om die koei se bene loswoel, word dit meer as net die bevryding van die koei; dit word 'n simboliese daad, waardeur sy 'n einde probeer maak aan die beperkinge wat 'n patriargale stelsel op die vrou plaas. Haar reaksie, "jou simpel fokken dom koei", is nie net 'n skokreaksie op die gebeure nie, maar dui ook op haar identifisering, as vrou, met die meisie se verlies van haar vroulikheid. Hierdie daad stem ooreen met suster Ngomezulu se oopknip van die meisie se wonde om dit te ontsmet. Wanneer sy die wonde oopknip, slaag sy daarin om die besnydenis gedeeltelik ongedaan te maak. Hierdie oopknip van die wonde is 'n proses wat gewoonlik net voor of na 'n meisie se huwelik deur 'n vroedvrou of die meisie se man gedoen word. Die oopknip van die wonde kan buiten die ooglopende mediese redes wat dit noodsaak, dui op 'n verbreking van tradisie en 'n opstand teen die patriargale stelsel. Dit word 'n weerbaarmaking teen manlike oorheersing en fisiese geweld teen die vrou, maar ook 'n simboliese bevestiging van die vrou se reg tot beheer oor haar eie liggaam en haar seksualiteit.

"Dom koei" is een van die kragtigste en skokkendste verhale in *Die ding in die vuur* waarin die stryd tussen die geslagte en die ongelyke magsverhouding tussen man en vrou in 'n swart kultuur vergestalt word in die fisiese verminking van die meisie se geslagsdele. Die verhaal se krag lê ook in die treffende uitbeelding van die verwydering tussen die wêreld van wit en swart, 'n sentrale tema in die bundel.

4.2 Die swart vrou as slagoffer van 'n patriargale, wit kultuur

Terwyl die swart vrou in "Dom koei" 'n slagoffer word van haar onderdrukte posisie binne haar eie gemeenskap, word die swart vrou in "The name of the game" 'n dubbele slagoffer van fisiese geweld - die geweld van rassehaat tussen wit en swart, maar ook die geweld van man teenoor vrou.

Die polarisasie tussen wit en swart in hierdie verhaal blyk onder meer uit die feit dat die karakters as duidelik opponerende groepe teenoor mekaar gestel word, onder andere deur die tipografiese aanbod van die verhaal. Aan die een kant het ons die wit skoolseuns en studente en aan die ander kant die swart vrou en man. In die polarisasie tussen dié twee groepe word die karakters as 't ware verteenwoordigers van bepaalde denkwyses en ingesteldhede, wat hier aan rassegroepe en geslagsrolle gekoppel is.

Die wit skoolseuns en latere studente misbruik in dié verhaal, wat volgens Scheepers se eie mededeling op werklike gebeure gebaseer is, hul posisie in 'n bevoorregte samelewing om die geweld teenoor die swart vrou te regverdig. Hulle is in alle opsigte 'n bevoorregte groep. Daar is herhaalde verwysings na die weelde, rykdom en gemaksug waaraan hulle gewoond is. Die verwysing na die "vettigheid van vooruitstrewende plase wat hulle op varsity hou" (p 60), is reeds 'n aanduiding hiervan. Die beskrywing van Dikke se ouerhuis bevestig hul bevoorregte posisie: "Dikke sit in sy pa se studeerkamer en televisie kyk met sy voete op die swarthoutlessenaar. Hy drink ... Dikke se pa is die dorp se sakeman. Hy het drie besighede wat eweredig in die hoofstraat versprei is. Dikke se ma is 'n prokureur in Johannesburg" (pp 62-63). Tog gaan hierdie "vettigheid" van vooruitstrewende ouers wat die lewens van die drie wit seuns in die verhaal kenmerk, mank aan 'n baie belangrike aspek. Geld en besittings word in hul ouerhuise plaasvervangers vir liefde en aandag. Hierdie ouerlike onbetrokkenheid blyk ook uit die houding van die pa wat sy nuwe bakkie vir die seun leen. Die uitbeelding van die ouers se onbetrokkenheid as bydraende faktor wek simpatie vir die seuns se latere optrede, maar lewer ook kommentaar op die verbrokkeling van gesinsverhoudinge.

Teenoor hierdie wêreld van rykdom en weelde word die wêreld van die swart vrou en man gekenmerk deur uiterste armoede en eenvoud. In die konfrontasie tussen die wit seuns en die twee swart mense word die openlike rassegeweld tussen wit en swart op die spits gedryf. In hierdie konfrontasie waar die swartmense weerloos is teen die mag en geweld van die wit seuns, is dit die swart vrou wat 'n dubbele slagoffer word -

van rassehaat (soos blyk uit die rassistiese verwysings na "kaffers en meide" (p 62)), maar veral ook van seksuele geweld teen haar as vrou.

Omdat sy swart is én omdat sy 'n vrou is, word sy aan die verdere vernedering van 'n verkragting onderwerp. Juis omdat sy 'n swart vrou is, word sy, en nie die wit, "onbedorwe sionsdogter van die platteland" nie (p 60), die slagoffer van die verkragting. Sy word onderwerp aan 'n verkragting waarmee die jong seuns hulle mag oor haar, en derhalwe haar minderwaardigheid, wil bewys, en hoewel verkragting as geweldsmisdaad nie in die eerste plek seksueel gemotiveer word nie, word sy 'n slagoffer van hul seksuele drange ("hulle het reeds hul gespes losgeknoop; hulle lywe beur teen haar aan" (p 66), en hul behoefte om hul manlikheid te "bewys" ("en nou troepe, gaan ons kyk of julle manne is. Manne of muise" (p 63)). Ironies genoeg is die bewys van hul manlikheid deur die aanval op die swart man en die verkragting van die vrou juis 'n teken van lafhartigheid - hulle is inderdaad nie "manne" nie, maar "muise".

Hul lafhartige spel word vir die vrou 'n vernederende nagmerrie-ondervinding, soos blyk uit haar gedagtes tydens die rit op die bakkie: "Die een met die blou broek gooi my op die bakkie val bo-op my met sy asem en sy hand in my mond sy hand gryp aan my borste gryp in my lyf" (p 65). Die seksuele geweld en vernedering waaraan sy onderwerp word, word skerp gekontrasteer met die vreugde wat die swart vrou in die seksuele hereniging met die swart man ervaar: "Sy druk sy kop in die warmte van haar borste in ... sy koester hom met haar bene, met haar hande, met haar stem" (pp 65-66). Die keerkant van die seksuele, wat veronderstel is om koestering en warmte te bied en haar vroulikheid te bevestig, vind uiting in die gewelddadige, liefdelose besitneem van haar liggaam deur die seuns.

Die swart vrou se verhouding met haar man openbaar 'n verdere belangrike aspek van haar situasie. In 'n patriargale swart kultuur, waarvan die meisie in "Dom koei" 'n slagoffer word, beklee sy 'n ondergeskikte posisie - is die man haar meerdere. Daar is heelwat aanduidings in die teks van haar "onderdanigheid" teenoor haar man. Reeds wanneer sy hom op die stasie ontmoet en hulle mekaar groet, is sy die een wat, ten spyte van afwagting en opgewondenheid, "afkyk na haar hande" (p 62). As hulle in die

park gaan sit om te eet, wag sy vir hom om eerste van die kos te neem voordat sy eet. Die swart man is die een wat die inisiatief neem, terwyl sy haar passief oorgee aan sy behoeftes: "Toe hulle klaar geëet het, vat hy haar aan haar boarms ... Hy neem haar weg uit die lig ... Hy gaan bo-op haar lê" (p 63). Haar posisie as versorger blyk uit die feit dat sy tydens haar nagmerrie-ondervinding nie aan haarself en haar eie veiligheid dink nie, maar aan haar man en haar werk: "my rug is vol groewe ek lê op 'n sinkplaat wat het hulle met hom gemaak is hy reeds dood ek moet môre nog gaan werk sal hulle my los as hulle klaar is dan kan ek hom gaan soek tussen die bome" (p 65).

As gevolg van die feit dat sy 'n swart vrou is, verkry die verkragting vir die wit seuns hier bykomende 'vermaaklikheidswaarde'. Vir hulle word die verkragting van die swart vrou 'n spel, vermaak vir 'n Vrydagaand, soos blyk uit Dikke se woorde aan sy maats net voor hy die vrou na buite sleep en op die grond neergooi: "Watch it boys, sê Dikke, nou speel ons Afrika-roulette" (p 66). Wat daarop volg, is 'n skokkende onthulling van die reëls van hul spel: "Goeienaand, konstabel. Dis Botes hier. Ek wil net sê, pel, ek bel hier van 'n tatieboks af. Ek het 'n meid hier by my. 'n Lekker een. En ek wil nou kyk wie kom eerste: ek, of jy, of die meid" (p 66). Die vernedering van die swart vrou word vererger deur die seuns se redusering daarvan tot 'n spel. Dit word bevestig deur die toneel in die kroeg aan die begin van die verhaal wanneer die dronk student (waarskynlik een van die drie seuns) uitroep: "Boys! Weet julle hoe speel ons boere Afrika-roulette?" (p 61). Die verkragting, die verveelde wit seuns se vermaak op 'n vervelige Vrydagaand, word deur die student getrivialiseer tot 'n vermaaklike en opwindende storie waarmee hy sy vriende vermaak en sy manlikheid probeer bewys.

Die swart vrou se situasie maak haar die perfekte weerlose slagoffer van manlike uitbuiting. As ontheemde bevind sy haar weens ekonomiese omstandighede in 'n vreemde, vyandige omgewing - 'n wit plattelandse dorp waar sy as indringer beskou word. Deur die situering van die verhaal in 'n dorp met "breë boomstrate" wat "met 'n Ou-Testamentiese naweekstilte ... om hulle lê" (p 61), lewer Scheepers se verhaal skerp sosiale kommentaar. Die beeld van die vreedsame dorp blyk 'n rookskerm te

wees vir 'n skokkende rassistiese en seksuele misdaad. Die oënskynlike rustigheid en vreedzaamheid van die dorp wat die werklike wandade kamoefleer word simbolies van die kamoeflering en redusering van die verskriklike verkragting van die swart vrou tot 'n spel van Afrika-roulette.

In "Dom koei" en "The name of the game" bevind die swart vrouefigure hulle in uiteenlopende situasies. Die een word 'n slagoffer van 'n patriargale swart kultuur en tradisionele gebruike; die ander van 'n rassistiese manlik-gedomineerde wit kultuur. In beide verhale is die vrou egter weens haar ondergeskikte posisie onmagtig om haarself te verdedig en word sy 'n dubbele slagoffer.

5. Die wit vrou as weerloos in Afrika

Scheepers se blik op die wêreld van die swart vrou en kind binne 'n tradisionele kultuur fokus op 'n baie belangrike tema in *Die ding in die vuur*: "Wie Afrika as tuiste het, moet leer leef sonder luukses: Die luukse van sinisme of privilegie, die luukse van 'n gekwelde gewete, van jammerhartigheid, van mededoë. Afrika vertroetel niemand nie, nie wit of swart, nie vrou of kind of man nie" (Venter 1991:24).

Die wit vrou se vreemdelingskap in Afrika, wat vervleg is met die onbegrip tussen wit en swart, is 'n belangrike tema in *Die ding in die vuur*. Hierdie vreemdelingskap, wat haar dikwels weerloos laat, word op persoonlike, maar ook op sosiale vlak in *Die ding in die vuur* vergestalt.

In "Nagloop" vorm die weerloosheid van 'n wit vrou in 'n onbekende, bedreigende ruimte na afloop van 'n mislukte verhouding die sentrale tema.

Die trefkrag van die verhaal is grootliks geleë in die sterk suggestie van geweld en gevaar, in dít wat nie werklik gebeur nie, maar wat gesuggereer word, naamlik dat die wit vrou se kind wel die slagoffer van 'n muti-moord kon geword het, en dat hierdie gruwelmoorde inderdaad 'n werklikheid is in Afrika.

Die vrou is enersyds die slagoffer van 'n onbekende, bedreigende omgewing, maar andersyds ook van haar eie oorweldigende vrese. Dit is dan ook haar eie vrese vir die onbekende, donker kontinent en nie die werklikheid self nie, wat haar weerloos laat. Geweld en vrees word in hierdie verhaal 'n immer aanwesige, maar onsigbare bedreiging waaraan die vrou nie kan ontkom nie. Wanneer sy uiteindelik die kind die huis binnedra, sluit sy die voordeur en "in die kinderkamer maak sy die vensters toe en ruk die gordyne reg" (p 59) ten spyte van die "tropiese hitte" (p 57). Haar vrees dat iemand die kinders uit die huis kan steel, veroorsaak dat sy nie meer veilig voel in haar eie huis nie. Die oop vensters wat die reuke en gerusstellende geluide van Afrika binnegedra het, word toegemaak om die bedreiging van Afrika buite te hou.

Die vrou se vrees dat haar kind gesteel en êrens in 'n "donker hut" lewendig gehou word, roer ook die tema van onbegrip tussen wit en swart aan. Sy aanvaar onmiddellik dat haar kind gesteel is en vir muti gebruik gaan word. Haar reaksie is 'n aanduiding van wantroue teenoor die mense saam met wie sy leef, maar van wie se kultuur sy weinig weet.

Die wit vrou se vrees vir haar kinders se veiligheid word nie net gemotiveer deur haar gevoel van weerloosheid in 'n vreemde en onbekende omgewing nie. Scheepers verbind hier die vrou se weerloosheid in 'n vyandige ruimte met die mislukking van 'n huweliksverhouding wat haar as enkelouer alleen verantwoordelik laat vir haar kinders se veiligheid en haar daarom meer weerloos maak. Dit blyk onder meer uit haar reaksie wanneer sy vermoed dat haar kind gesteel is: "Here, huil sy, ek het nét my kinders" (p 58). In haar krisis is "die pa van haar kinders" (p 58) nie daar nie. Die onbetrokkenheid van hul verhouding word gesuggereer deur die feit dat sy oorweeg om hom te bel nadat sy eerstens die polisie en daarna die bure oorweeg het. Die "pa van haar kinders", 'n persoon met wie sy 'n noue emosionele verbintenis behoort te hê, word in dieselfde asem as feitlik onbetrokke buitestaanders, naamlik die polisie en die bure, genoem. Hy word trouens ná hulle genoem. Die verwysing na haar gewese man as "die pa van haar kinders" versterk hierdie onbetrokkenheid. Sy verwys nie na hom as haar man nie; vir haar is hy bloot aan haar kinders verwant.

As gevolg van die afwesigheid van 'n pa, 'n man in die huis, is daar 'n baie hegte verhouding tussen haar en haar kinders, soos blyk uit haar aanvanklike besorgdheid wanneer sy in die nag wakker skrik. Wanneer sy aan die einde van die verhaal voel of die kind se geslagsdele nog daar is, bring dit ook 'n subtiële inestueuse suggestie na vore. Dit word versterk deur ander suggesties, soos die feit dat die kind, wat nie meer 'n baba is nie, "nog soms met sy mond na haar borste soek" (p 58). In die afwesigheid van 'n man kruip die kind soms snags by haar in die "vertroudheid van die groot koperbed" waarin sy alleen slaap (p 58).

In "Nagloop" val die klem op die vrou se ervaring van geweld in 'n vyandige wêreld en haar vermoë of onvermoë om dit op haar eie die hoof te bied; om te oorleef. Soos Dulle Griet in die gelyknamige bundel, moet die vrou in "Nagloop" haarself en haar kinders beskerm teen die gevare en bedreigings van 'n vyandige wêreld. Sy moet leer om ook sonder 'n man te oorleef in 'n bedreigende wêreld waarin sy nuwe betekenis moet gee aan die "reg van die sterkste". In "Nagloop" word sy as enkelouer in 'n vreemde, vyandige omgewing ook 'n "dubbele slagoffer".

6. Die vrou as brugbouer tussen wit en swart in "Drie sinvolle gesprekke"

Op sosiale vlak word die wit vrou in "Drie sinvolle gesprekke" as vreemdeling en buitestaander gekonfronteer met die vyandigheid en onkunde van 'n patriargale swart kultuur, maar ook met die onbegrip van 'n patriargale wit kultuur.

Die ongelyke magsverhouding tussen wit en swart en tussen man en vrou, wat in "The name of the game" onderliggend is aan die verkragting van die swart vrou deur die wit skoolseuns, word ook in "Drie sinvolle gesprekke" vergestalt in die jong blanke student se kennismaking met 'n patriargaal-geordende Zoeloekultuur. In die eerste van die drie "sinvolle" gesprekke in die verhaal word 'n jong blanke student in die figuur van die swart staatsamptenaar, mnr Ndlovu, gekonfronteer met die agterdog en antagonisme van 'n swart, manlike kultuur. Sy openlike antagonisme is in die eerste plek geleë in rassevooroordeel: "Hoekom moet óns siek kinders u die kans gee om u geleerdheid te kry?" (p 38). Wit word teenoor swart gestel in die definitiewe onderskeid tussen die

"ons", die swart bevolking, en "u", die wit meisie, as verteenwoordiger van die wit bevolking.

Die verskil tussen die wêreld van wit en swart is ook geleë in die uiteenlopende hiërargiese ordening van die verhouding tussen man en vrou in die twee kulture. Vanuit sy swart, patriargale en sterk tradisionele perspektief is die blanke student as "'n ongetroude, lui [wit] vrou sonder kinders, wat studeer ... van alle menslike wesens ... een van die laagstes op die hiërargie van menswaardigheid" (pp 38-39).

Die konflik tussen wit vrou en swart man in die eerste "sinvolle" gesprek is sterk ingebed in die uiteenlopende kulture waartoe hulle behoort. Die konfrontasie kan in wese teruggevoer word na uiteenlopende persepsies oor geslagsrolle. In die swart kultuur, meer nog as in die wit kultuur, geld die uiteensetting van Lipman-Blumen (1984:78) oor die "domestic relationship between women and men. The domestic relationship, in turn, creates the model for relationships between groups. Relationships between men and women as groups, between members of different social classes, between various ethnic and racial categories, between the generations, between colonial powers and their 'protectorates', as well as between more developed and less developed nations, are all surprisingly similar to the domestic relationship between women and men".

Die ongelyke magsverhouding tussen man en vrou as primêre bron van konfrontasie, ook tussen ras- en kultuurgroepe, word bevestig in die tweede "sinvolle" gesprek, naamlik dié tussen die student en suster Zinze Ngomezulu. In die gesprek tussen die twee vroue is daar ook sprake van 'n gesagstruktuur. Hoewel daar nie in die tweede gesprek eksplisiet hiervan melding gemaak word nie, verwys die meisie in die eerste gesprek hierna as sy sê: "Ek gaan direk onder die toesig en leiding van suster Ngomezulu werk" (p 38).

In teenstelling met die kil, vyandige atmosfeer tussen die meisie en mnr Ndlovu word daar in die gesprek tussen die twee vroue, een wit en een swart, 'n soort gemeenskaptheid gesuggereer: "Die meisie sit na die dag se werk by suster Zinze

Ngomezulu in haar kantoor ... Hulle drink tee uit dik koppies met die blou embleem van die provinsiale administrasie" (p 39): Die verhouding, anders as in die eerste gesprek, is informeel. Die meisie spreek vir suster Ngomezulu op haar voor naam, Zinze, aan. Hoewel die gesprek oor die voedingspraktyke by plattelandse Zoeloes diepgewortelde wanopvattinge en kultuurverskille blootlê, is daar in die gemeensame en amper gemoedelike verhouding 'n suggestie dat die twee vroue wel 'n bydrae kan maak om die vooroordele te oorbrug en sodoende dalk stelselmatig te elimineer.

Hierin is ook 'n ander belangrike suggestie opgesluit: Die samewerking tussen twee vroue van verskillende ras- en kultuurgroepe lê ook die grondslag vir die uitroeiing van die ongesonde voedingspraktyke.

Die tweede gesprek word ook gekontrasteer met die derde "sinvolle" gesprek tussen die blanke man en vrou. Soos in die eerste gesprek, is hier sprake van rassevooroordeel en selfs rassehaat as gevolg van onkunde en onbegrip, maar ook van paternalisme. Dit blyk uit die man se kommentaar op die titel van die meisie se verhandeling: "Nee, die vader alleen weet, vrou, sê hy gesteurd. Seker maar oor hoeveel gallon hoesmedisyne die regering aan die blêrrie swartes daar moet uitdeel, of so iets" (p 41).

Die onkunde en onbegrip vind ook neerslag in die verhouding tussen die blanke man en vrou in die laaste "gesprek". Die wit Afrikaanse gemeenskap wat deur die naamlose man en vrou verteenwoordig word, word volgens streng patriargale beginsels georden, soos die verhouding tussen die geslagte in die swart gemeenskap en ook die verhouding tussen wit en swart, . Dit blyk onder meer uit die wit vrou se opvallende gebrek aan 'n standpunt oor die werklike kwessies. Sy word die "pienk vrou" wat haar man as "Pappa" en "dier" aanspreek (p 41). In haar vraag aan hom: "Waaroor sal dié studie nou gaan, pappa?" (p 41) openbaar sy nie net haar onkunde nie, maar is die bykomende suggestie opgesluit dat sy geen mening van haar eie het nie. Sy antwoord, hoe oningelig dit ook al mag wees, word ook haar mening. Hul verhouding word 'n weerspieëling, maar ook bevestiging van die sosiaal-aanvaarde stereotipes waardeur die vrou ondergeskik en magteloos gehou word.

In die ontmaskering van die onbegrip tussen wit en swart lewer Scheepers skerp sosiale kommentaar op die patriargale ordening van die verhouding tussen wit en swart, wat sy grondslag het in die ongelyke magsverhouding tussen man en vrou. Hoewel die verhaal nie oplossings bied nie, maar bloot ongelykhede ontmasker, is daar die suggestie van 'n oplossing in die verhouding tussen die twee vroue, 'n verhouding waarin die ongelyke magsverhouding tussen die geslagte geëlimineer word.

7. 'n Studie in weerloosheid en weerbaarheid: Die twee vroue in "Oor die pornografie van geweld in die Afrikaanse prosa: 'n Outobiografiese steekproef"

Die afstand tussen die wêreld van wit en swart, die verskil tussen weerloosheid en weerbaarheid, word in hierdie postmodernistiese verhaal vergestalt in die uitbeelding van die uiteenlopende leefwêreld van die twee vroue - een wit en een swart.

In dié verhaal bevind die wit vrou as buitestaander en skrywer haar in 'n situasie waarin sy aan die hand van voorbeelde besin oor die uitbeelding van geweld in die Afrikaanse prosa. In die loop van die verhaal maak sy as vrou, hoewel nog steeds indirek, kennis met die volle impak van geweld op mense se lewens. Die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid blyk uit die twee bykans opponerende posisies waartussen sy wissel - dié van onbetrokke skrywer wat 'n verhaal skryf oor geweld en as gevolg van haar verwydering en onbetrokkenheid veilig (en weerbaar) is, en haar konfrontasie met werklike geweld. Teen die werklikheid van die geweld is die swart vrou weerloos, maar die wit vrou se skok en magteloosheid maak haar ook weerloos: "Here God, Ntobe, hoekom! Hoekom?" (p 74).

Tog bly die wit vrou steeds net indirek 'n slagoffer van geweld. Teenoor haar word die swart vrou, Ntobe, 'n weerlose, magtelose slagoffer van 'n wrede aanval op haar stat waarin haar familie wreed vermoor en verbrand word, en haar arm met 'n panga oopgekloof word. Die verskrikking en die impak van die gewelddadige aanval word versterk deur die swart vrou se ervaring en verwerking van die geweld waarteen sy haar nie kan verweer nie en wat sy nie begryp nie: "Sy het bly lê en gevoel hoe haar

arm uitbloei op die vasgetrapte kleigrond onder haar, en sy kon dit, verdwaas, nie begryp nie ... Sy het die vuur op haar gevoel, gewonder hoekom die hutte brand" (p 73). Ook die ander oorlewendes se reaksie is tekenend van die swartmense se weerloosheid teen die geweld waarvan hulle slagoffers is: "Die res van die familie het geleef. Hulle het hul wonde met kruie toegepak en na die sendinghospitaal geloop. Hulle het die ubaba in die kruitva aangestoot" (p 73). Hul optrede aksentueer nie net hul weerloosheid nie, maar ook die sinloosheid van die aanval.

Die skok en ontsetting van die aanval word juis deur hul gelate aanvaarding van wat die gebeurte vererger. Die lewe gaan voort: hulle pak hul wonde met kruie toe en gaan soek hulp by die sendinghospitaal. Hul woordelose aanvaarding wys moontlik ook daarop dat die geweld waarvan hulle die slagoffers is, vir hulle 'n alledaagse verskynsel geword het.

Dit is egter in die swart vrou se reaksie dat die ontsettende weerloosheid van 'n plattelandse swart gemeenskap, maar spesifiek die swart vrou, teen geweld uitgebeeld word. Sy gaan nie saam na die hospitaal nie, want ten spyte van die feit dat haar arm feitlik heeltemal oopgekloof is in die aanval, het sy "agtergebly by die kinders wat nie siek was nie, omdat sy self nie te siek was nie" (p 73). Ten spyte van die "oop rif wat van die vrou se elmboog tot byna by haar pols lê", die wond wat "dik en borrelend soos 'n boosaardige pot groentesop" lyk (p 71), het sy, toe die ander terugkom van die dokter af, "dorp toe geloop, want sy het geweet dat die datum van die werk kom. Sy kan nie die werk los nie" (p 73).

Die amper heroïese aanvaarding van haar lot en haar weerloosheid as onskuldige slagoffer, versterk die verskrikking van die gewelddadige aanval. Terselfdertyd beklemtoon die feit dat sy, ten spyte van die aanval, werk toe gaan omdat dit haar enigste bron van inkomste is, die verskil tussen die wêrelde van wit en swart.

Teenoor die swart vrou wat die geweld direk aan die lyf ervaar, is die wit vrou 'n buitestaander in Afrika. Ons het hier te doen met twee vroue, een wit en een swart, wat as gevolg van hul omstandighede in twee verskillende wêrelde woon. Die Afrika

wat die wit vrou ken, is "houtbakke met koejawels en mangos" in die kombuis (p 68) en 'n hemp met "'n troppie spikkeltarentale en die woorde 'This is Africa'" daarop afgedruk. In hierdie konteks verkry die woorde, "This is Africa", 'n wrang ironiese betekenis. Die wit vrou leef in 'n gewaande Afrika-atmosfeer. Vir haar is Afrika inderdaad 'n geïdealiseerde omgewing met troppies spikkeltarentale, 'n soel Natalse vogtigheid en bakke vol tropiese vrugte. Wanneer haar huishulp nie na die vakansie opdaag nie, dink sy wrang: "This is Africa" - assosieer sy die vrou se afwesigheid met onbetroubaarheid, argeloosheid en 'n onbegrip van tyd. In die loop van die verhaal word hierdie idilliese, geromantiseerde beeld wat sy van Afrika het deur die werklikheid vernietig en maak sy kennis met die Afrika waarin haar swart huishulp, Ntobe, woon: 'n genadelose landstreek waarvan die wit vrou net so ver verwyder is soos "Freda Boccara" met haar "stuifmeel-stem" (p 67).

Hoewel haar geïdealiseerde beeld van Afrika omvergewerp word deur die wrede aanval op Ntobe, probeer sy steeds, selfs vanuit haar beperkte ervaring daarvan, die gewelddadige aanval en die redes daarvoor rasionaliseer: "Is jou mense Inkatha? Is hulle UDF? Het julle die polisie laat kom? Weet julle wie dit was? Waar bly jou mense nou?" (p 74). Die swart vrou se reaksie hierop: "Die donker oë kyk by haar verby. Wat weet jy tog" (p 74), is 'n skreiende antwoord op die wit vrou se pogings om redes vir die aanval te probeer vind en sin te maak uit die sinlose geweld. Die woorde, "Wat weet jy tog", is 'n woordelose aanklag teen haar onbegrip vir die geweld wat vir hierdie swart vrou en haar familie deel van hul alledaagse lewe is. Die wit mens bly 'n vreemdeling in Afrika - nie in staat om die wrede wette van die land en sy mense te ken, te verstaan of te verklaar nie.

Weens haar skok en verslaenheid slaan die swart vrou, "wat gewoonlik as teken van haar geleerdheid net in Engels praat" (p 69), oor na Zoeloe wanneer sy die wit vrou van die aanval vertel. Wanneer sy aan die einde weer oorslaan na Engels, "Miss Riana, I want to keep on working. I want to stay here with you" (p 74), is dit nie net 'n aanduiding dat die swart vrou die ergste skok van die aanval verwerk het nie, maar 'n aanduiding van 'n bewuste breuk met haar tradisionele bande, met haar huis en

haar familie: "I want to stay here with you" (p 74). As gevolg van die geweld en die vrees kan of wil sy nie teruggaan na haar huis en haar familie nie.

In die swart vrou se bewuste besluit om by die wit vrou te kom bly, om aan te hou werk, bemerk 'n mens 'n soort vasberadenheid om haarself te verwyder van die geweld. In haar optrede is 'n soort bewapening geleë. Sy maak haarself weerbaar deur haar te onttrek van die weerlose gemeenskap waarvan sy deel is. Teenoor haar word die wit vrou in die verhaal toenemend weerloos deur haar kennismaking met die werklikheid van geweld; 'n werklikheid wat haar teoretiese en literêre besinnings oor geweld ontmasker as "pornografie". Haar welsprekende koelheid aan die begin van die verhaal en haar siening oor die uitbeelding van geweld getuig van haar eie amper onemosionele onbetrokkenheid by geweld waaroor sy 'n verhaal probeer skryf, terwyl die swart vrou in haar huis dit aan die lyf ervaar: "'n Besonder verdienstelike aspek van hierdie verhale is die ideologiese afstand en perspektief wat deurgaans deur die abstrakte outeur gehandhaaf word ... Dit beeld die mens se universele weerloosheid teenoor mag en geweld uit, en hierdie weerloosheid word van beide kante van die 'grens' belig". Wanneer sy uiteindelik deur Ntobe se ervaring van geweld daarby betrek word, het sy nie woorde om dit te verklaar nie. Haar elitêre uitsprake oor geweld en die uitbeelding daarvan word in perspektief geplaas deur Ntobe se woorde, "Wat weet jy tog" (p 74). Haar verhaal word uiteindelik nie 'n literêre oefening nie, maar 'n manier om te verwoord wat gebeur het en so sin daaruit te probeer maak, ook haarself te bewapen. So word die skryfskied 'n genesende, terapeutiese proses. Terselfdertyd kan dit ook 'n aanduiding wees dat die verskriklikste lyding 'n mens sonder woorde - weerloos - laat.

Soos wat daar in die verhouding tussen die wit vrou en die swart vrou in "Dom koei" en "Drie sinvolle gesprekke" die moontlikheid van oorbrugging van die afstand en onbegrip tussen wit en swart opgesluit lê, is daar ook in die wit vrou se inisiasie in die wêreld van haar swart huishulp, sprake van vroue wat die afstand tussen die twee kulture probeer oorbrug. Van die wit vrou se kant is daar opregte besorgdheid, asook 'n bewuste poging om die swart kultuur te probeer verstaan, terwyl daar by die swart

vrou in haar besluit om voortaan by die wit vrou te bly, ook 'n aanvaarding van die skynbaar geweldlose wit kultuur is.

8. Samevatting: Die bundel

Scheepers se debuutbundel spreek van 'n sterk sosiale en politieke bewustheid en groeiende betrokkenheid. Uit die perspektief van 'n wit vrou werp hierdie verhale lig op swartmense se leef- en ervaringswêreld, maar ook die wedersydse onbegrip en onkunde van twee uiteenlopende kulture.

In die middel van hierdie stryd tussen wit en swart word die swart vrou dikwels vasgevang as weerlose slagoffer van wit oorheersing en swart patriargie. Dit blyk veral uit verhale soos "Dom koei", "The name of the game", "Tweede kind" en "Oor die pornografie van geweld in die Afrikaanse prosa: 'n Outobiografiese steekproef".

Ten spyte van haar onderdrukte posisie in die samelewing word dié vroue ook uitgebeeld as mense met 'n vasberadenheid en weerbaarheid, dikwels selfs geslepenheid wat hulle help oorleef. "Ruil" getuig van die swart vrou se wil en moed om te oorleef in 'n manlike wêreld.

Ook die blanke vrou moet leer oorleef in Afrika, gekonfronteer met die onbegrip en onkunde van 'n tradisionele gemeenskap ("Dom koei", "Tweede kind", "Drie sinvolle gesprekke"), 'n patriargale swart kultuur ("Drie sinvolle gesprekke"), maar ook van 'n wit patriargale kultuur ("Drie sinvolle gesprekke", "Die verskil is net dat jy dit geniet het"), die geweld en onbegrip tussen wit en swart en haar eie onkunde as wit vrou ("Oor die pornografie van geweld in die Afrikaanse prosa: 'n Outobiografiese steekproef", "Nagloop").

Tog is daar ten spyte van die uitbeelding van die vrou, veral die swart vrou, se weerloosheid, en die onbegrip tussen wit en swart, tekens dat daar moontlik 'n oplossing kan wees vir die geweld en onbegrip. Verhale soos "Oor die pornografie van geweld in die Afrikaanse prosa: 'n Outobiografiese steekproef" en "Drie sinvolle gesprekke" toon reeds, hoewel subtiel, tekens hiervan. In hierdie verhale word daar

in die kommunikasie tussen die wit en swart vroue die moontlikheid geskep vir die oorbrugging van die afstand tussen wit en swart. Die onderdrukte vrou, wat 'n sentrale element in hierdie bundel is, dra in haar die moontlikheid van versoening.

8.1 Vuur as sentrale element in *Die ding in die vuur*

Die titel van die bundel, *Die ding in die vuur*, het hoofsaaklik betrekking op 'n ander belangrike tema in die bundel wat nie hier bespreek word nie, naamlik die proses van vertelling en die "noodsaaklike simbiose van *verbeelding* en *werklikheid* (fiksie en feit) in enige vertelling" (Van Coller 1991:15). Die proses van stories vertel en die verhouding tussen fiksie en werklikheid is veral ter sprake in die slotverhaal, "Abantu oNgoye", waar dit dui op die storieverteller se spoeg in die vuur om te verseker dat die storie nie later in die kinders se koppe intrek nie.

Wanneer die titel van die bundel, *Die ding in die vuur*, egter saam met die opdrag voor in die bundel gelees word, naamlik "Vir die man wat die vuur in my is", verkry die bundeltitel ook 'n belangrike betekenis binne die konteks van die verhouding tussen man en vrou waarin die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid primêr gesetel is. Die opdrag bring die dualiteit van die rolle in die stryd tussen die geslagte ter sprake - dié van weerlose slagoffer en weerbare uitbouter of aggressor.

Dié dualiteit is terug te vind in die gebruik van die vuurbeeld. Die element van vuur is op sigself meerduidig. Aan die een kant word vuur geassosieer met lig, warmte en energie, en word dit ook gesien as 'n simbool van transformasie en hernuwing. Aan die ander kant word vuur geassosieer met verwoesting en vernietiging, en selfs die bose. Die dualiteit van vuur word as volg deur Cirlot (1971:106) beskryf: "But fire is ultra-life. It embraces both good (vital heat) and bad (destruction and conflagration)". Ook Cooper (1978:66) beklemtoon die meerduidige betekenis van vuur: "Fire and flame can both typify the heart. Both are ambivalentas being either divine or demonic, creative or destructive". "Enemy and friend of mankind, the element of fire occupies a dual role. Fire can be a blazing forest, the volcano belching forth sulphurous death, or the dreadful heat of the desert sun. In war it is the crimson terror engulfing cities and nations, but in peace it is the glowing industrial furnace, servant of man, and the

friendly hearth, symbol of domesticity and peace" (Cavendish (red.) 1985:970). Soos vuur lewegewend en inspirerend is, kan die verhouding tussen man en vrou ook met die positiewe eienskappe van vuur geassosieer word. Vuur word dikwels ook met hartstog en seksuele energie geassosieer, 'n verdere belangrike element in die verhouding tussen die geslagte. Maar die verhouding tussen man en vrou is sedert die vroegste tye reeds ook 'n stryd wat, soos vuur, dikwels vernietiging en verwoesting impliseer - 'n tema wat in baie verhale in *Die ding in die vuur* sentraal staan.

9. Die ding in die vuur en 'n ginokritiese kulturele model

Scheepers se verhaalbundel, *Die ding in die vuur*, toon in die verkenning van die kultuur en ervaringswêreld van die swart vrou, maar ook die swart kind, raakpunte met die kulturele model waarvan Showalter (kyk Hoofstuk 1) melding maak. As 'n mens *Die ding in die vuur* met Ardener se model van 'n vroulike kultuur binne 'n algemene maar dikwels manlik-gedomineerde kultuur vergelyk, toon dié bundel enkele ooreenkomste, maar ook verskille.

Teenoor Ardener se voorstelling van die verhouding tussen die dominante, manlike kultuur en die vroulike kultuur as twee oorvleuelende sirkels, kan 'n mens in *Die ding in die vuur* 'n onderskeid maak tussen die verskillende kulture en leefwêreldes van wit en swart. As gevolg van die onkunde en onbegrip het ons hier te make met twee aparte sirkels wat skynbaar nie oorvleuel nie. Binne die wit kultuur wat 'n dominant-manlike kultuur is, is daar 'n kleiner sirkel: dié van 'n wit vroulike kultuur. Hoewel dit raakpunte het met die wit manlike kultuur waarvan dit deel is, is daar 'n gedeelte wat, in Ardener se woorde, buite die ervaringswêreld van die man val en daarom as 'n "wild zone" gesien kan word. As 'n mens na die sirkel kyk wat die patriargale swart kultuur voorstel, kan 'n mens ook binne hierdie sirkel 'n sirkel teken wat daarmee oorvleuel, maar ook 'n "wild zone" het. Hierdie sirkel verteenwoordig die ervaringswêreld van die swart vrou. Heelwat verhale in *Die ding in die vuur* speel is juis in hierdie sirkel gesitueer. Scheepers se verhale bring egter 'n bykomende moontlikheid ter sprake. Hoewel die afstand tussen die wêreld van wit en swart groot is, blyk dit uit die

verhouding tussen die wit en swart vroue in dié verhale dat daar wel raakpunte tussen die twee vroulike sirkels is, en dat die moontlikheid van versoening in hierdie sone geleë is.

In die genuanseerde blik op die wêreld van wit en swart is daar in *Die ding in die vuur* egter nie sprake van 'n eensydige soeke na 'n "Amazon utopia" nie. Die verhale bly "'a double-voiced discourse' that always embodies the social, literary, and cultural heritages of both the muted and the dominant" (Showalter 1981:348). Die bundel bevestig die siening van een van die voorste Afrikaanse vrouedigters, Antjie Krog (1994:4): "Daar is nie so iets soos 'vroue-issues' nie. By elk van hierdie sake is ouers, lovers, kinders, dus die hele samelewing ten nouste betrokke. Of die vrou voltyds werk en of sy 'n aborsie het - nêrens word dit in isolasie gedoen sodat dit uitsluitlik vroue raak nie. 'Vroue-issues' is gemeenskap-issues, en dié sin ook mans-issues".

10. Die ding in die vuur in verhouding tot die drie fases in die vroueliteratuur

As 'n mens ten slotte *Die ding in die vuur* vergelyk met die drie fases wat Showalter in die Britse vroueliteratuur identifiseer, bring dit belangrike aspekte van Scheepers se werk, maar ook van haar rol as vroueskrywer in die Afrikaanse prosa na vore. Scheepers skryf as moderne Afrikaanse vroueskrywer baie duidelik vanuit 'n vrouefase in die Afrikaanse prosa. Die verkenning van die ervaringswêreld van die vrou - swart en wit - plaas die klem hoofsaaklik op die vrou se oorlewingstryd en haar weerloosheid in 'n streng hiërargies geordende samelewing waarin manlike (en wit) wette nog steeds grootliks die lot van vroue (en swartmense) bepaal. In die uitbeelding van die vrou se stryd om oorlewing is dit 'n bundel waarin feministiese trekke begin deurskemer.

As 'n mens die vrouefigure, veral die swart vroue, in *Die ding in die vuur* van nader beskou, behoort hulle nie tot 'n vrouefase óf 'n feministiese fase nie. Die swart vroue in *Die ding in die vuur* bevind hulle in 'n manlik-gedomineerde samelewing waarin hulle as dubbele onderdrukte groep vanweë hul omstandighede nie 'n eie identiteit kan nastreef soos die vrouefigure in 'n vrouefase nie. As gevolg van hul situasie is hul ingestel op oorlewing. Soos die vroulike hoofkarakters in die vroulike fase is die

tradisionele swart vrou se moontlikhede en vooruitsigte ook beperk tot hul onmiddellike huishoudelike en sosiale sfeer. Die kenmerkende aanvaarding van sekere "limitations in expression" en 'n vermyding van "coarseness and sensuality" (Selden & Widdowson 1993:220) kenmerk die wêreld van die swart vroue in *Die ding in die vuur*.

Soos wat die oorgang van die vroulike na die feministiese fase in die Britse vroueliteratuur gekenmerk is deur die werk van die sogenaamde "sensationalists", tref 'n mens in Scheepers se vrouefigure, spesifiek die swart vrou in "Ruil" en die wit vrou in "Die verskil is net dat jy dit geniet het", sekere kenmerke van die vrouekarakters in die sensasieromans aan - karakters waarin feministiese sieninge dikwels verskuil word agter 'n weerlose of vroulike fasade; vroue waarvan 'n mens, soos van die "sensationalist" vrouefigure kan sê: "To call them the weaker sex is to utter a hideous mockery. They are the stronger sex, the noisier, the more persevering, the most self-assertive sex" (Showalter 1977:168). Laastens kan 'n mens in die swart vrouefigure wat Scheepers in die verhale uitbeeld, in hul vermoë om te oorleef ten spyte van armoede, geweld, manlike onderdrukking en wit oorheersing, reeds tekens van 'n "stronger sex" bespeur.

Hoofstuk 3

Dulle Griet

1. Inleiding

Kort na die sukses van *Die ding in die vuur* (1990) verskyn Riana Scheepers se tweede bundel kortverhale, *Dulle Griet*, in 1991. Ook hierdie bundel word bekroon - hierdie keer met die Eugène Marais-prys vir Prosa.

In die commendatio by die oorhandiging van dié prys aan Riana Scheepers bring D.H. Steenberg (1991:93) die sentrale temas van *Dulle Griet* ter sprake: "Belofte wat op te merk was in *Die ding in die vuur*, is vervul in die tweede, ryper bundel, *Dulle Griet* (1991), want hier is die bindkrag die sentrale vroutema en die subtile vroulike perspektief. Die titel en titelverhaal verkondig dit reeds: die vrou in 'n dikwels onbehaaglike situasie. Vier belangrike tendense in die resente Afrikaanse verhaalskat is in hierdie bundel saamgetrek: die vrou (en noodwendig die kind wat sy met deernis bejeën); die aardse (selfs dekadente); die Afrika-werklikheid en -leses - die kunsmaakproses (selfs iets van estetisisme)".

Die saambindende, sentrale fokus van *Dulle Griet* is die vrou in al haar gedaantes - die versmade, die verarmde, en daarom weerlose vrou, maar ook die listige, berekende en daarom weerbare vrou.

2. Die verbrokkeling van die man-vrou-verhouding in "Dansmaat", "Die maaltyd", "Klein kak", "Die Rachelsporsie" en "Die gesprek"

In hierdie verhale uit die eerste afdeling van die bundel val die klem op die verbrokkeling van die seksuele of liefdesverhouding tussen man en vrou. Die verbrokkeling van hierdie verhouding laat die vrou dikwels emosioneel weerloos, maar daar is ook reeds aanduidings dat sy haarself begin bewapen in 'n poging om te oorleef.

In "Dansmaat" toon Scheepers deur die vroulike vertelperspektief in die raamverhaal op die vrou se rol as die sogenaamde "ander vrou" en haar rol as verleidster in 'n "ongeoorloofde" verhouding op die spanning tussen vroulike weerloosheid en weerbaarheid in haar verhouding met die man. Hierdie tema is reeds uitgebeeld in verhale soos "Ruil" en "Die verskil is net dat jy dit geniet het" in *Die ding in die vuur*. Terwyl die vrou se fisiese oorlewingstryd in *Die ding in die vuur* voorop staan, soos ook in die verhale "Die skrywer" en "Die familiefees", wat tematies aansluit by *Die ding in die vuur*, verskuif die klem in "Dansmaat" en die ander verhale in die eerste deel na die vrou se emosionele weerloosheid en weerbaarheid.

Hierdie spanning word in "Dansmaat" reeds in die vooruitsig gestel in die daarstelling van 'n "skelm" verhouding. Hoewel daar aanvanklik geen definitiewe verwysing na 'n buite-egtelike verhouding is nie, word dit gesuggereer deur die verwysing na 'n "gemeenskaplike, simpatieke vriend" (Scheepers 1991:24) wat vir hulle 'n huis leen waarvan niemand weet nie en waar niemand na hulle sou kom soek nie. Aan die einde van die verhaal word dit wat aanvanklik net gesuggereer is, bevestig wanneer die man se "rasend bekommerde vrou" (p 26) saam met die reddingspan op hulle wag.

Tydens hul ongeoorloofde naweek word haar aanvanklike, amper onskuldige naïwiteit gekontrasteer met die man se selfversekerde en bewuste pogings om haar te verlei. Dit blyk duidelik uit hul optrede wanneer hy haar op die houtvloer leer dans. Teenoor sy selfversekerde sensualiteit "het sy met stywe, selfbewuste bewegings beweeg" (p 25). Haar lomp dansbewegings verrai 'n onskuldige naïwiteit: "Alleen kon sy dit nie regkry om die musiek se pols te voel nie. Die oomblik dat hy haar gelos het, haar op 'n armlengte weggehou het om na haar te kyk, het haar liggaam selfbewus en lomp geword" (p 25).

Haar skugterheid staan in kontras met die man se rol as dwingende verleier: "Kom, het hy vir haar gesê, hier is niemand wat vir jou kyk nie! Volg net die bewegings van my liggaam. Hy het sy hande met uitgespreide vingers op haar boude gesit en teen hom vasgedruk. Sy kon nie anders nie, sy moes saam met hom beweeg" (p 25). Haar optrede getuig gaandeweg van 'n verandering. Wanneer sy later "met die speelsheid

van 'n otter" (p 25) in hom vasswem, toon sy haarself nie net as die een wat verlei word nie, maar ook as verleidster.

Die spanning in die verhouding tussen die man en vrou word hier op subtile wyse ondersteun deur die deurlopende gebruik van die waterbeelde. Water as oer-element is gewoonlik simbolies van lewe en vernuwing, maar terselfdertyd word water ook gesien as 'n "mediator between life and death, with a two-way positive and negative flow of creation and destruction" (Ciriot 1971:365). Hierdie meerduidige betekenis wat aan die waterbeeld geheg word, word ook simbolies van die verhouding tussen die man en die vrou in die verhaal.

Deur die gebruik van waterbeelde om die dansbewegings van die man en vrou te beskryf, word die sensueel-erotiese en speelse verhouding tussen hulle uitgebeeld; 'n aspek wat verband hou met die lewegewende, en moontlik ook vernuwende eienskappe van water. Terwyl dit buite "saggies, maar deurdringend en sonder ophou" reën, word hulle binne "waterdier(e)" wat in water beweeg, wat "in 'n sirkel tussen die tafel en die bed begin vloei" (p 25) sodat sy later selfs ten spyte van haar lompheid met die "speelsheid" van 'n otter in hom vasswem. Die intensiteit van hul sensuele dansbewegings word versterk deur 'n verdere waterbeeld, naamlik dié van die reën wat aanvanklik saggies val, maar "dit het al hoe harder gereën" (p 23). Soos wat die sensualiteit van hul dans toeneem, begin dit ook harder reën totdat hul hartstog en die reën 'n vloed word wat hulle verswelg en "teen die tyd dat hulle moes teruggaan, kón hulle nie" (p 26). Hulle word vasgekeer deur die reën wat die rivier laat oorstrom, maar hulle is ook vasgevang in die intensiteit van hul hartstog. Die water word hier ook verbind met die gevaarlike, potensieel vernietigende aard van hul verhouding, wat herinner aan die sondvloed.

Die waterbeeld, waardeur hul seksuele spel uitgebeeld word, verkry ook 'n ander betekenis. Hulle passie oorweldig hulle, oorstrom hulle soos wat die reën buite die brug wegspoel en die landskap oorstrom. Dit wat aanvanklik veilig, gerusstellend, speels en koesterend was - die reën en hul bymekaarwees - word 'n vernietiger van hul geluk wanneer die reën die rivier laat oorstrom en hul geluk ook "wegspoel". Hul

geheime verhouding kom waarskynlik op die lappe: aan die ander kant van die rivier wag die man se rasend bekommerde vrou op hulle. Die oorsteek van die rivier en die vrou wat aan die ander kant wag, word simbolies van die beëindiging van die verhouding wat gesuggereer word. Dit blyk verder uit die slotwoorde van die verhaal: "Sy het nooit weer die kans, of die lus gehad om te dans nie" (p 26).

Wanneer daar aan die einde van die verhaal terugbeweeg word na die raamverhaal waarin die vrou en haar swart huishulp se seuntjie, soos aan die begin van die verhaal, op die maat van Yvonne Chaka-chaka se musiek dans, word die vermoede bevestig dat die ek-verteller in die raamverhaal dieselfde vrou as die een in die binneverhaal is. In die raamverhaal word haar emosionele weerloosheid as gevolg van haar kortstondige geluk gesuggereer. Haar bewegings is stokkerig: "Ek gryp sy handjies en dans saam, maar kry dit nie reg om dieselfde rittelrige rimte van die jive in my bene en my heupe te kry as waarmee hy dit doen nie" (p 24). Daar is geen sprake van die ritmiese sensualiteit wat sy saam met haar minnaar ervaar het nie.

Die verwysing na die vroulike ek-verteller se walspassies met die swart kind in haar "eie huis" (p 26) staan in direkte kontras met die "huis in die berge". Hierdie verwysing bevestig die beëindiging van hul verhouding. Die naweek is vergete en sy dans nou met 'n ander dansmaat.

Die titel, "Dansmaat", verkry ook 'n ironiese betekenis wat die vrou se weerloosheid na afloop van die verhouding blootlê. Sy verloor haar dansmaat en by implikasie haar geliefde. Haar enigste dansmaat is nou Mvula saam met wie sy "met woeste walsbewegings" (p 26) in die rondte begin draai. Die vrou wat nooit leer dans het nie, wat nie die maat van die dans kon hou nie, kon ook nie haar dansmaat behou nie. Haar stokkerige selfbewuste bewegings aan die einde staan teenoor die sensuele beeld van Yvonne Chaka-chaka se soepel bewegings, haar "oop sleutelbene en haar heupe ... teen 'n landskap van ronde heuwels" (p 24). Yvonne Chaka-chaka se harmonie met haar omgewing kontrasteer verder met die vrou se "eie" huis - 'n huis wat wel aan haar behoort, maar waar sy alleen is. In die vriend se huis daarenteen, het sy 'n dansmaat gehad.

Die uitbeelding van die vrou se betrokkenheid in 'n ongeoorloofde verhouding met 'n getroude man bevat daar reeds baie subtile suggesties van die sogenaamde seksuele bevryding van die vrou. Die vrou in "Dansmaat" is inderdaad nie meer die tipiese "angel in the house", die sogenaamde "holy virgin" nie, maar die ander uiterste in die stereotiepe uitbeelding van die vrou, die "seductive whore", is sy ook nie. Juis deur die genuanseerde uitbeelding van die vrou in "Dansmaat" word haar intense weerloosheid teen die pyn van 'n mislukte verhouding beklemtoon en versterk dit die impak van die verhaal.

Die uitbeelding van die bykans wanhopige verhouding tussen die geslagte is ook terug te vind in "Die maaltyd", waarin die verhouding tussen man en vrou en die emosionele weerloosheid wat 'n mislukte verhouding kan meebring, in verband gebring word met die mens se fisiese weerloosheid. Dit word in "Die maaltyd" treffend uitgebeeld deur die ruimtes waarin die verhaal afspeel.

Soos wat die intieme restaurantjie die fisiese vergestaltung word van die paartjie se nuutgevonde liefde en intimiteit, word die seksuele en erotiese ondertone in hul samesyn ook weerspieël in die sensualiteit en vrugbaarheid van die landstreek met sy wiegende papjabome en "primitiewe viriliteit" (p 27).

Die beskrywing van die landstreek ontbloom ook die kontraste en genadeloosheid wat net onder die oppervlak skuil. Afrika is inderdaad 'n land van teenstellings. Die idilliese beeld van Zoeloeland as primitiewe, vrugbare landstreek word gekontrasteer met die keerkant: die rondgewaaide Checkers-sakke en papiere en bottels op 'n kaalgetrapte hutwerf" (p 27).

Die subtile suggestie dat die paartjie se verhouding, soos die landstreek, ten spyte van die intieme, koesterende en erotiese atmosfeer die moontlikheid van ontnugtering inhou, is ook aanwesig in die verskyning van die hamerkop in die pad. Die vrou se herkenning van die hamerkop as 'n onheilsteken en haar beswering daarvan, wys vooruit na die uiteinde van die verhaalgebeure.

In die restaurant sluit die man en vrou hulle egter af van die werklikheid buite. Die maaltyd self word dan ook veel meer as die blote genieting van keurige kos; dit word 'n viering van hul nuutgevonde liefde. Dit blyk onder meer uit die simboliese betekenis van die geregte wat hulle bestel. Die vars oesters, "bedien in hul skurwe skulpe op 'n laag gebreekte ys" is "lewende spierbundels" wat nog liggies hyg "in die gladde perlemoen van die skulpe" (p 29). Hierdie uiters sensuele beeld van die oesters, wat na bewering die seksdrang verhoog en stimuleer, word hier 'n metafoor vir die seksuele en erotiese spanning tussen man en vrou. Dit word verder beklemtoon deur die sensuele en erotiese kosbeelde wat die seksuele spanning tussen hulle blootlê: "Die bord is verder simmetries gevul met mossels in hul swart skulpe, onverwags rooi en oop, soos 'n vrou" (p 31).

Hulle moet egter hierdie idilliese, intieme en veilige, amper paradyslike ruimte verlaat om terug te keer huis toe, wat ook 'n terugkeer na die werklikheid suggereer. Die man se woorde - "ons moet ons koppe helder kry voordat ons terugry" (p 31) - suggereer reeds die verbrokkeling van hul droomwêreld. Wanneer hulle die restaurant verlaat, word hulle nie slegs fisies terugverplaas na die werklikheid nie, maar word dit ook simbolies van die vernietiging van die idilliese droomwêreld wat hulle as verliefdes om hulleself geweef het. Die tekens hiervan blyk duidelik uit die vrou se aanvoeling van die naderende onheil wat die intieme sfeer vernietig: "Sy hand het intiem op haar been gelê, maar sy kon skaars die warmte van sy aanraking voel. Is daar fout? vra hy haar. Hoekom is jy skielik so gespanne?" (p 31).

Hierdie gevoel van naderende onheil, waarvan die hamerkop 'n vooruitwysing was, word 'n werklikheid wanneer hulle skielik op die ongeluk in die pad afkom. Die verhaal bereik 'n hoogtepunt in die beskrywing van die grusame ongeluk: "Op 'n groot plat bord van gewrakte staal is hulle hele maaltyd uitgestal" (p 33). Die opvallende vergelyking van die verminkte oorblyfsels van die mense in die motorwrak met die oorblyfsels van hul ete, waarvan die beskrywing as "'n netjiese slagveld van bene, gebreekte borskassies, leë rooskleurige doppe en 'n graterige rugstring" (p 31) 'n vooruitwysing is, suggereer nie net die kortstondigheid en broosheid van die lewe en hul liefde nie, maar moontlik ook die vernietiging van die illusie van volmaakte geluk.

Daar is in die skokkende uiteinde van die verhaal 'n subtiële suggestie of moontlik selfs 'n waarskuwing dat lewe en liefde aan die een kant, en dood en lyding aan die ander kant verskillende kante van die lewe is. Die skokkende slot van die verhaal dui waarskynlik ook op 'n ramspoedige uiteinde vir hul verhouding. Dit staan in direkte kontras met die vrou se versugting in die restaurant: "Miskien sal dit kan goed gaan met ons" (p 28).

Die kortstondigheid van volmaakte geluk en die mens - man én vrou - se onvermoë om hom- of haarself te bewapen teen die verbokkeling van 'n liefdesverhouding, wat ook in "Die maaltyd" gesuggereer word, vorm ook die sentrale tema van die verhaal, "Klein kak".

In hierdie verhaal word die vrou se weerloosheid en frustrasie as gevolg van 'n verbokkelende huwelik uitgebeeld, asook haar skynbare onvermoë om haarself hierteen te verweer of die verbokkeling te keer. Soos in "Die maaltyd", word die tema hoofsaaklik deur subtiële suggesties uitgewerk.

In "Klein kak" is daar geen openlike verwysing na die groeiende vervreemding tussen die vrou en haar man nie. Die gebruik van suggestie en ondertone sinspeel egter deurentyd op die verbokkeling van hul verhouding, 'n tegniek wat die intensiteit daarvan verhoog. Die openingswoorde van die verhaal getuig reeds hiervan: "Die vrou staan reg vir haar man se gaste. Sy ontvang haar man se klante wat vir 'n kort rukkie gaste in haar man se huis sal wees ... Nie een van haar man se klante is haar vriende nie. Van hulle kry sy die korrekte hoflikheid van 'n saketransaksie" (p 34). Dié beskrywing suggereer reeds die spanning in hul verhouding, en skep die vermoede dat hul huwelik moontlik ook vervlak het tot 'n blote saketransaksie. Anders as in 'n saketransaksie waar beide partye gewoonlik baat vind by 'n ooreenkoms, is hier sprake van 'n eensydige ooreenkoms waarin haar rol as eggenote vervlak het tot dié van gasvrou, 'n toestand wat haar nie net die verloorder nie, maar ook die weerlose party maak.

Die vrou voel vasgekeer en vasgevang in hierdie rol: "Die vrou voel asof haar man en sy gaste haar uit die huis jaag. Sy kan nie kies of hulle daar moet wees of nie, hulle is net daar" (p 34). Sy word 'n vreemdeling in haar eie huis. Soos wat die klante vir haar "gereduseer word tot vreemde klere in die kas ... lakens met onbekende lyfreuke" (p 34) word sy in hierdie verhouding gereduseer tot die "vriendelike welkomstekens ... blomme in die badkamer, sepies op vars handdoeke in die kamer en tuisgebakte croissants vir ontbyt" (p 34).

Sy word gekonfronteer met haar teësinne en wreuelige, maar tegelyk apatiese en gelate aanvaarding van hierdie rol wanneer sy toevallig die gesprek tussen die Portugese seuntjie en haar twee seuns hoor. Die Portugese se verduideliking van hoe 'n mens "vry", ontlok 'n heftige reaksie by die vrou wat tot dusver as apaties uitgebeeld word.

Haar reaksie is in werklikheid nie 'n reaksie op die Portugese seuntjie se kinderlik-nuuskierige oningeligtheid oor die seksuele nie, maar eerder 'n reaksie op die onaangename waarheid waarmee sy gekonfronteer word. Haar woede omdat hy haar kinders op tipies kinderlike wyse inlig oor 'die feite van die lewe', verklaar dus net ten dele haar woede jeens die kind. In haar ontsteltenis oor sy naïewe verduideliking van wat "vry" is, is daar die suggestie dat sy opmerking haar uiteindelik dwing om die verhouding tussen haar en haar man te bevraagteken: Het die verhouding tussen haar en haar man dalk vervlak tot 'n bloot seksuele verhouding; 'n huweliksverhouding waarin dit aan die begin reeds duidelik is dat daar geen sprake van liefde of toegeneentheid is nie? Of moontlik het die Portugese se verduideliking haar laat onthou dat fisieke aanraking uit haar huwelik verdwyn het; dat hul huweliksverhouding vervlak het tot 'n saketransaksie waarin sy gasvrou en haar man gasheer en onderhandelaar is.

Dié suggesties word versterk deur die feit dat sy later die aand, wanneer haar eie kind haar in die aand vra wat vry is, sy nuuskierigheid geprikkel deur die middag se gesprek, vir hom "lieg ... sonder om 'n oog te trek": "Dit is wanneer 'n man en sy vrou baie lief vir mekaar is en graag aan mekaar wil raak" (p 36). Ironies genoeg vertel sy

enersyds nie 'n leuen nie. Haar verduideliking is inderdaad wat "vry" behoort te wees. In haar verhouding met haar man is daar egter van toegeneentheid nie meer sprake nie - en daarom vertel sy vir die kind 'n leuen. Haar hele lewe is inderwaarheid 'n leuen.

Haar woede teenoor die Portugese seuntjie word daarom 'n manifestasie van haar woede teenoor haar man, maar veral ook teenoor haarself, wat selfs nog erger "lieg" as die "klein kak". Die titel van die verhaal, "Klein kak", en die vraag na wie die eintlike "klein kak" van die verhaal is, kom nou ook ter sprake. Die Portugese seuntjie, die "klein kak", ontbloom onwetend 'n swak plek in die vrou se emosionele wapenrusting - haar wrewel, gelatenheid en argeloosheid teenoor haar man en hul huwelik. Sy beskerm haarself deur die leuens wat sy aan haar man, sy gaste en haarself, en nou ook aan haar kind voorhou. Die kind se woorde dwing haar egter om die waarheid te konfronteer. Omdat sy nie bestand is teen dié waarheid nie, moet sy die leuen voortsit in die storie wat sy vir haar kind vertel.

Die verbokkeling van 'n huwelik, en spesifiek die seksuele verhouding, wat in "Klein kak" gesuggereer word, word in "Die Rachelsorsie" vergestalt in die opheffing van kommunikasie tussen man en vrou. Terwyl die intieme restaurantjie 'n spieëlbeeld word van die intimiteit tussen die verliefdes in "Die maaltyd", word die deftige en keurige restaurant waarin die gebeure in "Die Rachelsorsie" afspeel, 'n ruimte waarvan die geselligheid en keurigheid 'n rookskerm word vir die man en vrou se onvermoë én onwilligheid om met mekaar te kommunikeer. Agter die masker van beskaafdheid word die gespanne verhouding as gevolg van 'n liefdelose huwelik blootgelê.

Soos in Scheepers se ander verhale speel suggestie hier ook 'n belangrike rol. So word die verwydering tussen die man en vrou byvoorbeeld op subtile wyse versterk deur die afstandelike vertelling van die gebeure deur 'n derdepersoonsverteller. Dit is verder opvallend dat die verhaal deur weinig dialoog gekenmerk word; 'n duidelike aanduiding van die gebrek aan kommunikasie tussen hulle.

Hul "gesellige" ete in die restaurant word 'n spieëlbeeld van hul verhouding. Een van die eerste tekens hiervan is wanneer die man 'n kennis van hom in die restaurant opmerk: "Die persoon sit agter die vrou se rug, die man praat skuins oor haar skouer met hom. Sy kyk nie om om te sien wie dit is nie" (p 38). Die gesprek wat die man met die kennis aanknoop, word simbolies van hul kommunikasielose huwelik. Hulle praat letterlik by mekaar verby. Vir die "kennis" het hy iets te sê; vir haar nie. Hul opvallende woordeloosheid word verder gekontrasteer met die besige en raserige restaurant waar mense met mekaar gesels en kuier: "Die hele plek dreun met die stemme van mense wat bo die musiek uitpraat" (p 39).

Hul stilswye word ook geaksentueer deur die paartjie wat die vrou in die restaurant opmerk: "Hulle sit langs mekaar aan dieselfde kant van die tafel, hou mekaar se hande vas. Die meisie sê iets vir die jongman, lag en druk haar kop 'n oomblik lank teen sy skouer" (p 39). Uit die twee jongmense se liggaamstaal blyk duidelik dat hulle verlief is. Die jong paartjie se opvallende verliefdheid beklemtoon die man en vrou se gebrek aan kontak wat ook in hul liggaamstaal weerspieël word. Wanneer die man effens agtertoe leun in sy stoel, word dit simbolies van die groeiende afstand en verwydering tussen hulle.

As die man die tafel verlaat om 'n belangrike telefoonoproep te maak, is dit weer eens 'n uiters ironiese handeling. Daar is geen sprake van 'n gesprek of enige ander vorm van kontak tussen hulle nie; tog verlaat hy die tafel om met iemand anders 'n gesprek te voer.

Die vrou se opvallende ongelukkigheid vind uiting in 'n terughunkering na haar kinderdae. Die etes wat sy uit haar kindertyd onthou, vertoon geen ooreenkoms met die ete waarin sy haarself bevind nie. Teenoor die restaurant met sy gedempte musiek, die keurig voorbereide kos en die uitsoekwyn was die etes uit hulle kindertyd "altyd lawaaierige byeenkomste. Haar ma sou sommer van die tafel af opspring om vir hulle iets voor te lees uit 'n boek" (p 39). Teenoor hul gesellige gesinsetes waar die kos bysaak was en die samesyn hoofsaak, word die keurige kos en wyn wat die paartjie in die restaurant geniet, 'n plaasvervanger vir hul gebrek aan kommunikasie.

Haar stiefpa se oorfloedige, uiterlike betoning van liefde aan haar ma deur "die lekkerste, brosgebraaide stukkie skaapboud of hoender ... en die bruin korsie van 'n warm brood" (p 39) vir haar te bêre word in die verwysing daarna as die "Rachelsporsie" tekenend van hul verhouding. In die Bybelverhaal is Ragel die vrou wat Jakob werklik liefgehad het, vir wie hy altyd liewer was as vir Lea, die vrou met wie hy teen sy sin moes trou. Die kontras tussen haar ouers se verhouding en haar eie huwelik blyk uit die vrou se verwysing na haarself as Lea: "En my naam is Lea, dink sy. Lea met die dowwe oë" (p 40).

Die ete self word 'n weerspieëling van hul huwelik waarin hulle bymekaar verbyleef en op 'n manier word die ritueel van kos bestel, eet, en wyn drink die plaasvervangers vir dit wat in hul verhouding ontbreek: liefde en kommunikasie. Die vrou se onvermoë om haar keurig voorbereide kos te geniet - "sy wonder of dit saak sal maak as sy niks eet nie" (p 37) - is simbolies van haar onvermoë om met haar man te kommunikeer en so haar honger aan liefde en kontak te stil. Die man, daarenteen, begin "smaaklik ... eet" en later "val [hy] sy steak aan" (p 40). Uit sy onverstoorde, byna ongeërgde optrede wil dit voorkom asof hy totaal onbewus is van die vrou se vrese en behoeftes. Aan die ander kant word sy intense betrokkenheid by die kos op sy bord ook 'n wyse waarop hy 'n gesprek tussen hulle vermy. Wanneer die vrou sonder sy medewete nog 'n bottel wyn bestel, kyk hy verbaas op van sy kos, "'n vurk vol vleis op pad na sy mond. Sy een wenkbrou trek vir 'n oomblik in 'n vraagteken bokant sy oog, maar hy sê niks ... Die man het reeds die vurk in sy mond gestee en verder geëet" (p 40).

Die afwesigheid van kommunikasie, van liefde en samesyn tussen hulle vind neerslag in die man se fisiese afwesigheid van die tafel tydens die telefoonoproep. Hoewel hy homself fisies van die tafel verwyder, verander die situasie in wese nie, want terwyl hy daar is, is daar geen kontak tussen hulle nie. Wanneer die kelner dus sy bord kos by die leë plek neersit, is dit ook simbolies van sy emosionele afwesigheid.

Die gebruik van die kosbeelde is, soos in "Die maaltyd", opvallend. Die vrou kan die keurige kos, wat 'n plaasvervanger, miskien selfs 'n soort soenoffer, moet word vir hul

liefdelose, kommunikasielose huwelik, nie eet nie. Haar behoefte aan kommunikasie, wat reeds vroeër uit haar huiwerige gesprek met die kelner blyk, en ook haar weerloosheid, word deur die gebruik van 'n ander kosbeeld gesuggereer: "Die vrou sny 'n stukkie van die gereg af, dwarsdeur die deurskynende, bros deeg waarmee dit bedek is. Binne-in is die kaas borrelend warm en sag. Die kaashart loop uit oor haar mes" (p 38). Die kaashart word hier simbolies van haar eie "hart". Aan die een kant word die sagte, warm kaas moontlik 'n verwysing na haar behoefte aan liefde. Dit word ook simbolies van haar gewonde hart - soos wat sy met die mes deur die kaashart sny en dit as 't ware verwond, is die gebrek aan kommunikasie en liefde in hul verhouding die mes wat deur haar hart sny. Terselfdertyd is daar in haar optrede sprake van 'n wegsteek van haar gevoelens soos wat die kaashart binne sag en warm is, maar buite deur die bros deeg bedek word. In die gebruik van keurige kosbeelde wat gekontrasteer word met die eenvoudige etes uit haar kinderdae, word daar ook 'n verband gelê met die verwysing na kos in die Bybel in Spreuke: "Liewer net 'n bietjie groente en liefde daarby as 'n vetgemaakte os en haat daarby".

In die slot van die verhaal praat die man vir die eerste keer met die vrou. Sy woorde, "eet jou kos ... ek betaal daarvoor" (p 41), weerspieël die aard van hul verhouding. Die deftige ete wat hy vir haar koop, word 'n plaasvervanger vir liefde. Hul liefdelose verhouding herinner aan 'n ander voorbeeld van 'n liefdelose, verbrokkelende verhouding in 'n gedig van Van Wyk Louw: "Ons kan nie praat nie: nie jy met my nie: want in my rens liefde spartel jou woorde soos vlieë wat verdrink; ek nie met jou nie: waar ek praat, weet ek dat elke woord van my agter die deure van jou oor ingewag, nek-om-gedraai word deur jou stil haat" (Louw 1981:308).

Die man-vrou-verhouding is in die verbrokkelende verhouding in "Die Rachelsporsie" 'n emosionele stryd tussen die geslagte. Deurdat nie een van die partye, nie man of vrou, as oorwinnaar uit die "stryd" tree nie, val die klem enersyds op die futiliteit van hierdie stryd, maar ook albei se weerloosheid teen die verbrokkeling van hul verhouding.

"Die gesprek" sluit deur die tema van huweliksverbrokkeling, oneerlikheid, buite-egtelike verhoudings en die weerloosheid en pyn wat dit meebring, aan by "Die Rachelsporsie", "Klein kak" en "Dansmaat", waarin dié temas sentraal staan.

Soos in "Die Rachelsporsie", word die saaklike, byna onpersoonlike verteltrant en die gebruik van 'n derdepersoonsverteller hier gebruik om die verwydering tussen man en vrou uit te beeld. Reeds in die openingsin suggereer die saaklikheid dat iets nie pluis is in hul verhouding nie: "Die vrou se man het 'n kantoor met 'n swarthoutlessenaar en baie telefone" (p 42). Deur die verwysing na die "dooie" voorwerpe waarmee hy hom omring, word 'n behepthed met materiële gewin en sukses gesuggereer, maar tegelyk ook 'n verstarring, en derhalwe 'n gebrek aan emosie en liefde. Dit word bevestig in die opnoem van die dinge waarmee hy hom omring: "'n ontvangsdame, 'n sekretaresse, 'n hoofraam met verskeie terminale, 'n tekenaar, 'n ekstra klerk, faksmasjiene, 'n bode wat tee en toebroodjies maak..." (p 42). Deur die mense wat vir hom werk in dieselfde asem te noem as die toerusting in die kantoor, word hulle ook gereduseer tot die funksies wat hulle verrig en hul nut vir sy maatskappy.

Die "presiese, geoliede ruimte" waarin die man hom bevind en wat sy breinkind is, weerspieël meer as net sy opvallende welvaart en rykdom. Sy onderneming, as verlengstuk en weerspieëling van homself, versinnebeeld 'n onbetrokkenheid, onpersoonlikheid en 'n meganistiese rigiditeit so koud soos die velle bladstaal wat in die werkswinkels opgekap en uitgesny word.

Die uitbeelding van die rigiede ruimte waarin die man hom tuis voel, berei reeds die verwydering tussen die man en die vrou voor: "Die man se vrou het amper nooit na sy onderneming toe gegaan nie" (p 43). Dit is dus duidelik dat hulle in twee aparte wêrelde leef. Die onderneming, waarvan hy die trotse skepper en instandhouer is, waar hy op sy gelukkigste is, is nie deel van haar wêreld nie. In haar (enigste) rol "as die baas se keurige vrou" (p 43) tydens funksies word sy derhalwe ook gereduseer tot een van die vele besittings waarmee hy hom omring; word sy 'n objek soos die masjiene en werkers in sy welvarende onderneming.

Die vrou se laaste besoek aan haar man se onderneming word 'n poging "om haar emosies te toets. Om te kyk of daar nie dalk tog iets tussen hulle oorgebly het nie" (p 43). Hoewel hier sprake is van 'n poging tot versoening, word die besoek die finale bevestiging van 'n verhouding wat verby is, soos wat die maaltyd in "Die Rachelsorsie" die bevestiging word van dié man en vrou se gebroke huwelik. Dit blyk reeds uit die feit dat sy in sy geordende ruimte as 'n indringer behandel word. Terselfdertyd voel sy haar ook ontuis en uit verhouding met sy omgewing: "In die glasweerkaatsing [van die model van haar man se kompleks] kan sy haarself sien, haar gesig grotesk en buite verhouding verwring soos in 'n spieëlsaai" (pp 45-46). Die verwysing na 'n houtpopmannetjie wat haar man voorstel, suggereer haar ervaring van haar man se gebrek aan emosie.

As die vrou uiteindelik tot haar man se geslote binnekring toegelaat word, is dit opvallend dat, as ironiese sinspeling op die titel, geen gesprek tussen hulle plaasvind nie, soos wat daar in "Die Rachelsorsie" ook nie sprake van enige kommunikasie tussen die man en vrou is nie. Haar besoek word onderbreek deur 'n besigheidsoproep - 'n gesprek wat vir hom belangriker is as die een met haar. Die man se besigheidsoproep herinner aan die man se besigheidsoproep in "Die Rachelsorsie". Wanneer sy die kantoor verlaat, vang sy haar man "se oog in 'n totsiens-groet voordat sy uitgaan en die deur agter haar toetrek" (p 46). Hierdeur word die ironie van die titel duidelik - daar is geen moontlikheid vir kommunikasie tussen hulle oor nie. Hulle voer geen gesprek nie; en by implikasie is daar geen behoefte meer aan 'n gesprek nie. Juis uit die opheffing van kommunikasie tussen hulle word dit vir haar duidelik dat daar niks tussen hulle oorgebly het nie.

Sy ervaar 'n gevoel van verligting wanneer sy vir oulaas hierdie verstarrende ruimte waarin haar man leef, verlaat. Haar vertrek word die finale bevestiging dat hul verhouding verby is en sy sluit dit af soos wat die hekke van haar man se heiligdom sluitend agter haar toeswaai (p 46). As sy uity, die "presiese tyd van haar vertrek op die aangeduide plek" aanteken en haar naam daarby teken, verkry dit 'n dieper betekenis. Sy verlaat haar man en hul huwelik vir goed. Die hekke wat oopswaai word

simbolies van die begin van 'n nuwe lewe, maar terselfdertyd sluit die hekke agter haar, met die implikasie dat sy nie weer kan terugkeer nie.

Die gebrek aan kommunikasie en die gespanne verhouding tussen die man en vrou word skerp gekontrasteer met die uittreksels uit 'n liefdesbrief of -briewe waardeur die vertelling onderbreek word. Die woorde, "ek het so pas met jou oor die telefoon gepraat. By 'n gebrek aan jou nabyheid word ek teruggedwing tot briewe en telefoongesprekke" (p 43), suggereer dat hier sprake is van 'n geheime verhouding. Die briëfskrywer moet deur middel van briewe en telefoongesprekke met die geliefde kommunikeer. Die getroude paar het, ten spyte van hul fisiese bymekaarwees, geen behoefte om met mekaar te kommunikeer nie. In die liefdesbriewe is daar duidelike tekens van 'n intense behoefte aan kommunikasie - des te meer omdat die twee verliefdes nie fisies by mekaar kan wees nie.

In die opvallende belydenis en blootlegging van emosies word die brief en die verhouding tussen die twee minnaars ook gekontrasteer met die saaklike onpersoonlikheid van die vertelling en die 'gesprek' tussen die man en die vrou. Die absoluut verstarde omgewing van die man se onderneming en die gepaardgaande verstarring in hul verhouding vorm 'n skerp kontras met die uitstorting van emosie in die brief.

Die uittreksels uit die liefdesbrief of -briewe word die sleutel tot die verhaal. In die tweede uittreksel word dit duidelik dat dit 'n brief van 'n man aan sy minnares is: "Jy is die eerste mens wat my 'n man van onuitputlike energie gemaak het ... Jy het weer van my 'n seun gemaak. En 'n man" (p 44). Die emosionele en fisiese verhouding tussen 'n man en sy minnares wat deur middel van die brief ontvou word, is die direkte teenbeeld van die liefdelose verhouding tussen die man en sy vrou in die verhaal. Terwyl die man wat die brief skryf dit "totaal onnodig" sou vind om te praat as sy minnares by hom kon wees, omdat hulle mekaar op elke gebied aanvul, is daar tussen die getroude paar 'n opvallende gebrek aan behoefte om met mekaar te praat.

Die vergelyking van die twee kontrasterende verhoudings is egter ook om 'n ander rede van belang. Aan die einde van die verhaal word dit duidelik dat die liefdesbriewe bewys is van 'n buite-egtelike verhouding, waarskynlik as gevolg van 'n ongelukkige huwelik. Die slot van die verhaal maak 'n meerduidige lees van die verhaal moontlik. Aan die een kant impliseer die vrou se ontdekking dat haar man 'n privaattelefoonlyn het, 'n nommer wat sy nooit geken of van geweet het nie en toevallig ontdek het, dat hy moontlik die skrywer is van die liefdesbriewe aan 'n minnares. Hierdie interpretasie word versterk deur die herhaalde verwysings na telefoongesprekke met haar: "Ek het so pas met jou oor die telefoon gepraat. By 'n gebrek aan nabyheid word ek teruggedwing tot briewe en telefoongesprekke" (p 43). Verderaan word melding gemaak van "'n lang futiele telefoongesprek" (p 46).

Die slotsin maak ook 'n ander interpretasie van die gebeure moontlik. Die vrou se ontdekking van die man se privaattelefoonlyn het haar nie "geskok of ontstel nie", want "sy het toe al klaar geweet dat hy nie meer huis toe sal kom nie, nie nadat hy haar briewe ontdek het nie" (p 47). Deur die verwysing na die man se ontdekking van "haar briewe" word gesuggereer word dat die uittreksels uit die liefdesbrief of -briewe waarskynlik deur 'n minnaar aan haar geskryf is, dat sy dus die een is wat 'n buite-egtelike verhouding aangeknoop het om uit 'n liefdelose huwelik te ontsnap. Die verbokkeling van hul huwelik word hierdeur oorsaak én gevolg van 'n buite-egtelike verhouding.

In dié verhaal word beide man en vrou slagoffers van die ander se oneerlikheid en ontrouheid. Beide man en vrou word weerloos gelaat deur die emosionele, en waarskynlik ook fisiese, ontoereikendheid van 'n huwelik. In hul pogings om hul hierteen te verweer, blyk 'n buite-egtelike verhouding die enigste wapen teen die verstarring te wees, maar word dit ook die wapen waarmee hul verhouding vernietig word.

3. Dulle Griet - die vrou in al haar gedaantes

Terwyl die verbroekeling van huwelike en verhoudings voorop staan in die voorafgaande verhale, beeld Scheepers in "Dulle Griet" die problematiek uit van 'n vrou wat na 'n egskeiding op haar eie moet leer oorleef.

Die skynbare gemak en amperse ongeërgdheid waarmee die vrou aanvanklik die praktiese skeireëlings afhandel, wek die indruk dat sy emosioneel weerbaar en in beheer is: "Sy het haar kinders vir twee weke na hulle ouma op die plaas gestuur. Toe het sy 'n vragmotor laat kom om haar paar stukke meubels en skilderye en haar potte en panne te laai ... Die huis met sy imposante houtfasade het haar nie geraak nie. Dit was in haar getroude lewe ook nie hare nie ..." (p 48).

Haar onemosionele afskeid van die konkrete en materiële vergestaltung van haar lewe saam met haar man staan egter in skerp kontras met haar afskeid van hul emosionele verbintenis: "Hoekom het my huwelik nie gewerk nie, het die vrou gedink. Vir die soveelste keer. My manjifieke, mooi man. Ek was vir jou so lief. Nog steeds, nog steeds" (p 48). Die skynbare ongeërgdheid, die kliniese afskeid van huis en haard word hierin ontbloot as 'n masker waaragter sy haar ware emosionele verskrikking, hartseer en weerloosheid verberg. Haar emosionele bekentenis openbaar die werklike verskrikking wat sy ervaar. Die huweliksband is gebreek, haar besittings is opgepak en weggestuur, maar haar emosionele bagasie en haar liefde vir die man wat haar nie meer wil hê nie, kan sy nie toedraai, inpak en wegbêre nie. Hierdie weerloosheid word vererger deur die skuldgevoelens wat sy ervaar. Sy soek die redes vir die mislukking van haar huwelik in haar eie tekortkominge: "Is ek dan 'n slegte vrou. Of was ek te jonk toe ek getroud is. Twee en twintig jaar en vier swanger maande" (p 48).

In 'n poging om haar egskeiding te verwerk en haarself weerbaar te maak, word sy in Kaapstad 'n naamlose, adreslose vreemdeling: "Sy gooi haarself weg tussen vreemde mense in vreemde busse in vreemde strate" (p 49). Haar 'vakansie' word 'n wegvlug van haar verlede en dit wat met haar 'vorige lewe' as getroude vrou verband hou. Ten spyte van haar pogings om te vergeet, slaag sy nie heeltemal daarin om van die werklikheid van haar situasie weg te kom nie. In die beeld van die ou vrou wat,

sigaret in die hand, oor die balkonreling leun, ervaar sy iets van die verskrikking van haar enkelingskap: "Sal ek ook eendag so 'n ou antie word wat oor 'n balkonreling hang en rook? dink die vrou. Het sy ook haar man verloor? Het sy ook dalk eenmaal so gestaan en opkyk na 'n ou vrou op 'n balkon en gewonder of die lewe dit aan haar sal doen?" (p 49).

Hoewel sy vinnig wegstap, word sy oral agtervolg en herinner aan dit wat sy gekom het om te vergeet. So sit sy tydens 'n middagete in die Tuine by die vywer waar "draaikewers steeds skielik uitmekaar verskrik word" (p 49), 'n verwysing na die pyn en verbittering van 'n mislukte liefdesverhouding in D.J. Opperman se gedig, "Draaikewers": "Hoe lank bly ons in hierdie kring se dol en brak verbittering/van ek en jy, van ek en ... skielik uit mekaar verskrik .../O waar is jy? O waar is jy? Dit kring om jou, dit kring om my,/en kringend gaan om jou en my die tyd verby, die tyd verby" (Opperman 1983:289).

Sy ervaar vir die eerste keer haar nuutgevonde vryheid as positief in 'n boekwinkel waar sy ongestoord op die vloer sit en lees. Hierdie veilige en bevrydende anonimiteit het egter ook 'n keerkant: "Niemand pla haar nie. Niemand wonder hoekom sy 'n hele middag daar is nie. Niemand wag vir haar op 'n sekere tyd nie. Niemand kyk vir haar en sê vir haar dat die sitvlak van haar langbroek vol stof is nie" (p 50). Deur die beklemtoonde herhaling van die feit dat niemand haar pla of vir haar wag nie, word haar alleenheid geaksentueer. Niemand pla haar nie, maar tegelykertyd is daar die suggestie dat niemand omgee nie. Haar nuutgevonde rus in die boekwinkel staan ook in kontras met haar ervaring in die kunsmuseum waar sy deur die meerderwaardige student in die wit jas dopgehou word, 'n vooruitwysing na die einde van die verhaal. Daar is dus reeds 'n suggestie dat haar "rus" en sorgeloosheid tydelik is. Sy kan nie volkome aan die werklikheid ontsnap nie.

Wanneer sy 'n boek koop "wat haar in standerd ses laat huil het", dui dit op haar behoefte aan die uiting van haar opgekropte verdriet, 'n voorbereiding op die slot van

die verhaal wanneer sy wel vir die eerste keer uiting gee aan haar gevoelens. Maar ook die storie van die verstote seuntjie, Ciske, is 'n verwysing na haar eie alleenheid.

Die subtile verwysings na en herinnerings aan haar lewe voor die egskending, laat haar opnuut weerloos. Die nuwe lewe waarvoor sy haarself moet weerbaar maak, bereik 'n hoogtepunt in die slot van die verhaal. Wanneer sy aan die einde van 'n vermoeiende dag "moeg op Langstraat se sypaadjie [staan] en kyk na die mense wat haastig, met arms vol pakkies, voor haar verbyspoel" (p 50), word sy gekonfronteer met die werklikheid van haar situasie. Hier, op die sypaadjie, ver verwyder van die huisies met "broekielace" en die rustigheid van die Tuine, die kunsmuseum en die boekwinkel waarin sy haarself kon vergeet, word sy gekonfronteer met die verskrikking van die straat waar sy deur 'n polisieman as 'n prostituut aangesien word. Die polisieman vertoon 'n parallel met die student in die wit jas wat vroeër haar "rus" in die kunsmuseum versteur het.

In Langstraat in Kaapstad, 'n bekende terrein vir prostitute, staan sy onwetend teen 'n muur en leun. Wat hier skokkend aandoen, is nie net die feit dat sy vir 'n prostituut aangesien word nie, maar haar volslae naïwiteit. Dit blyk duidelik uit haar reaksie as die polisieman haar in geen onduidelike terme nie probeer verwilder: "Die polisieman kyk haar boosaardig aan, loop 'n paar tree weg en gaan staan teen 'n pilaar. Hy hou haar die hele tyd dop. Die vrou voel 'n halsstarrigheid en 'n verontwaardiging in haar opkruip. Sy sal daar staan so lank as wat sy wil. Sy belemmer nie die vloei van die verkeer nie. Sy bedel nie. Hy het geen reg om haar daar te verbied nie" (p 51). Die volle impak van dit wat met haar gebeur het, tref haar "eers toe sy 'n paar tree weg is" (p 51), en vererger die skok en vernedering van haar ervaring.

Haar tranes word enersyds 'n reaksie op die vernederende misverstand en haar eie stormiteit, maar andersyds word dit ook 'n emosionele skokreaksie op die egskending; 'n situasie wat haar finaal konfronteer met haar fisiese en emosionele weerloosheid. Sy kan daarom nie langer haar opgekropte gevoelens onderdruk nie. Dit is haar ervaring op straat wat haar eensklaps stroop van haar beheersde en kalm aanvaarding van haar egskending: "Dit is alles anders as wat sy haar voorgestel het.

Sy het gewag vir die trane en die gevoel van vryheid en die skuldgevoelens en die verbittering of verlange wat moes kom en dit het nie" (p 48).

Die feit dat sy deur 'n polisieman op straat vir 'n prostituut aangesien word, en die ontsettende besef dat dit waarskynlik ook die verbygangers se indruk was, dra ook 'n subtiële simboliese suggestie dat sy as geskeide vrou nie aan iemand verbind is nie, inderwaarheid dus 'n "los" vrou is. Dit word in 'n mate die konkrete manifestasie van wat haar nuutgevonde vryheid onder meer inhou. Sy word uitgelewer aan die vooropgestelde idees van 'n samelewing waarin daar nog steeds 'n stigma kleef aan 'n 'geskeide vrou'.

In die slottoneel beleef die vrou opnuut haar egskeiding. Soos wat sy hier deur die polisieman verjaag word, word sy deur die ontbinding van haar huwelik ook as 't ware uit haar huis verdryf.

In die uitbeelding van die vrou se ervaring van haar egskeiding en die emosionele trauma waarmee sy gekonfronteer word, verkry die figuur van Dulle Griet - in 'n poskaart wat sy by die kunsmuseum koop - baie belangrike betekenis.

Dulle Griet, wat deur 'n landskap vol gevare en monsters voorts kry, word hier verteenwoordigend van die vrou in die verhaal. As 'n geskeide vrou in 'n vreemde stad is sy op haarself aangewese vir oorlewing, en kom sy, soos Dulle Griet, te staan teen moderne monsters en gedrogte - nie net die nuwe gevare waarteen sy haarself nou moet verweer nie, maar ook die gedrogte en monsters wat sy as gevolg van haar egskeiding met haar saamdra. Hierdeur vind die verhaal ook aansluiting by die verhaal, "COMMAND", waarin die vrou se hartseer oor 'n mislukte verhouding, ten spyte van haar vasberade pogings om dit gevoelloos soos 'n rekenaar te orden en weg te bêre, 'n nagmerrie, 'n Pandora se boks wat al die ou herinneringe weer oopkrap en haar herinner: "Die man van my hart en my lende en my sinnelose verstand wou my nie hê nie, hy wou my nooit hê nie" (p 73).

Terwyl Dulle Griet met 'n vasberade uitdrukking die hel inloop, beleef die vrou in "Dulle Griet" haar hel hier op aarde, soos ook die geval is met die meeste vrouefigure in die eerste deel van hierdie bundel. Maar Dulle Griet wat haar, soos Scheepers se vrouefigure, in 'n landskap vol geweld en monsters moet verweer, belig maar een aspek van Bruegel se skildery, soos wat dit ook slegs sekere aspekte van Scheepers se "Griete" belig.

Om die verband tussen Dulle Griet en die vrou in hierdie verhaal in perspektief te plaas, is dit nodig om Dulle Griet se skilderywêreld van nader te beskou. Die figuur van Dulle Griet, wat op die omslag van die bundel afgedruk is, vorm inderdaad die middelpunt van die skildery. Volgens Rosoman (1969:5) wat 'n diepgaande studie van die skildery gemaak het, is Dulle Griet al gesien as die verpersoonliking van baie dinge: "the Scourge, the maddened slut let loose in a fiery, seething mass of misery; Sour-tongued Margot; Mad Margot instinct with Evil; a virago, who having thrown off the masculine yoke, challenges the Devil himself". Hoewel al hierdie sieninge bloot interpretasies bly, lewer dit in die lig van hierdie verhaal 'n belangrike bydrae tot 'n interpretasie van Scheepers se vrouefigure. Aan die een kant bevind sy haar as vrou alleen in 'n wêreld vol monsters, gedrogte en geweld waarteen sy haarself moet verweer, maar aan die ander kant is daar inderdaad in die vasberade figuur van Dulle Griet die volgende te bespeur: "There is a wild expression on her face but it is not one of fear. She is confident, powerful and she marches across the picture oblivious of the temptations of the Devil" (Rosoman 1969:29). Rosoman (1969:20) verwys ook na die groepie boervroue agter Griet wat betrokke is in 'n geveg met demone - 'n toneel wat gekenmerk word deur gewelddadige aktiwiteit: "All the peasants are women: dressed in dust-caps and aprons, they seem to have come from the kitchen. Most of them are attacking a mob of devils with pikes and sticks and clubs and they seem to be getting the best of it". Griet is dus nie alleen in haar stryd teen die duiwels en monsters nie. Sy is bloot die verteenwoordiger van ander vroue, ander Griete, wat soos sy, vasberade en weerbaar is, maar tegelyk ook uitgelewer is aan die monsters en demone waarteen hulle stry.

Ook J.P. Smuts (1991:18) wys daarop dat die figuur van Dulle Griet nie net as misbruikte, kwesbare slagoffer gesien moet word nie, maar dat sy ook binne die konteks van die hele skildery gesien moet word. "Sy is die vrou wat gierigheid verpersoonlik en omring is van groteske gestaltes: monsters wat, in die idioom van Jeroen Bosch, die hel oproep en onder meer vraatsug, ydelheid en onreinheid verteenwoordig".

Hiermee vestig Smuts die aandag op die veelkantigheid van Scheepers se vrouefigure, naamlik die vrou as weerlose en dikwels onskuldige slagoffer, maar aan die ander kant ook die vrou as onvoorspelbare, listige verleidster en aggressor. Die vroeëre verwysing na die groepie vroue wat met hul kappies en voorskote, pas uit die kombuis, die duiwels en demone beveg, word ook verteenwoordigend van Scheepers se vrouefigure. Vroue, wat skadeloos en weerloos lyk, soos die vroue in hul voorskote, is ook gevaarlik en weerbaar, soos onder meer vergestalt word in die swart prostitute in "Uit twee rigtings" en "Coitus interruptus" in die tweede deel van die bundel. In die optrede van die swart vrou in "Ruil" in *Die ding in die vuur* openbaar sy haar ook as 'n soort Dulle Griet. Die veelkantige vrouefigure is 'n sentrale kenmerk van Scheepers se latere bundel, *'n Huis met drie en 'n half stories*.

Soos wat Dulle Griet die middelpunt van die skildery vorm, word die verhaal, "Dulle Griet" as 't ware die fokuspunt van die bundel. In dié vrou is die vroue wat in "Dansmaat", "Die maaltyd", "Klein kak", "Die Rachelsporsie" en "Die gesprek" as gevolg van hul verhouding met 'n man as weerloos, eensaam, verrai en gefrustreerd uitgebeeld word, saamgetrek. Die figuur van Dulle Griet suggereer in hierdie verhaal ook dat die vrou, ten spyte van haar weerloosheid, op haar eie, dikwels onortodokse maniere, kan en sal oorleef. Hierdie vermoë om te oorleef te midde van moeilike omstandighede is veral opvallend in die verhale wat op "Dulle Griet" volg.

4. Dulle Griet as verpersoonliking van die vrou se vermoë om te oorleef - die vrou in "Onder 'n skuilnaam", "'n Tuisnywerheid langs die pad" en "COMMAND"

Terwyl die pas geskeide vrou in "Dulle Griet" gekonfronteer word met die werklikheid van haar egskeiding, tref ons in "Onder 'n skuilnaam" en "'n Tuisnywerheid langs die pad" ander "Griete" aan - vroue wat moet en kan oorleef ten spyte van hul omstandighede.

Hoewel 'n mens in die bundel verskeie vrouefigure aantref wat hulle dikwels in verskillende situasies bevind, is daar 'n opvallende kontinuïteit in die uitbeelding van die vrouefigure. Hoewel daar nêrens in die teks aanduidings is dat daar, veral in die eerste deel van die bundel, sprake is van een vrouekarakter wat haar in verskillende situasies bevind nie, is die skakels tussen die verskillende vrouefigure opvallend.

Die vrou in "Dulle Griet" probeer haar egskeiding verwerk; die vrou in "Onder 'n skuilnaam" fokus op die dilemma van die geskeide vrou wat as enkelouer sukkel om 'n bestaan te maak. Die werklikheid van die enkelma wat nie net emosioneel in haar en haar kinders se behoeftes moet voorsien nie, maar hulle ook materieel moet versorg, word hier aan die orde gestel: "Die vrou kom moeilik uit met die salaris wat sy verdien. Sy moet ná 'n egskeiding vir haar en haar twee seuns sorg. Soms gaan dit broekskeur" (p 52). In die beskrywing van die vrou se situasie as "broekskeur" word gesuggereer dat sy as enkelouer nou die broek in die huis dra, met ander woorde die rol van broodwinner, tradisioneel die man se rol, én tuisteskepper moet vervul. Die rolle van man en vrou, van ma en pa, word nou verenig in haar rol as enkelouer. Daar is dus sprake van 'n disintegrasie van die man-vrou-verhouding wat tot gevolg het dat die tradisionele rolle van man en vrou, van ma en pa binne die huwelik, versmelt tot dié van ouer.

Die emosioneel-weerlose vrou in "Dulle Griet" maak in hierdie verhaal plek vir 'n vrou wat as gevolg van haar egskeiding móet oorleef. Daar is dus reeds, ten spyte van die feit dat dit broekskeur gaan, sprake van weerbaarheid - hoewel dit aanvanklik slegs 'n fisiese en materiële weerbaarheid mag wees. Sy moet 'n bestaan maak uit dit wat sy kan doen: skryf. As gevolg van die feit dat sy om den brode skryf, moet sy haar

skryftalent prostitueer deur nie te skryf wat sy wil nie, maar wat haar leserspubliek wil lees. Boonop stuur sy haar "stories en sketse vir dié wat haar die meeste kan betaal. Onder 'n skuilnaam. Sy word 'n woordprostituut" (p 52). As woordprostituut skryf sy onder 'n skuilnaam. Hierdeur distansieer sy haar van hierdie stories wat sy suiwer om finansiële gewin skryf; skei sy die ware en die vals self; die eerbare vrou en die prostituut.

Binne hierdie raamvertelling word een van die sketse waarmee sy haar skryftalent prostitueer as binneverhaal aangebied. Dié skets het as ruimte 'n "klein, weggesteekte dorpie tussen groen suikerrietheuwels in KwaZulu" (p 52). Deur die situering van hierdie vertelling in die Zoeloelandse platteland sluit Scheepers aan by die verhale in *Die ding in die vuur* en ander verhale in die eerste afdeling van hierdie bundel wat in Zoeloeland gesitueer is.

Die verhaal word geskryf vir vroue, maar sy skryf ook oor vroue - swart entrepreneursvroue wat op eie stoom die klein padstalletjies en boswinkeltjies langs die pad "beman" (p 53). Ook hier is daar, soos in die raamvertelling, sprake van vroue wat nie net die rol van vrou en moeder vervul nie, maar ook broodwinners is, met ander woorde die tradisionele rol van die man vervul. In die idilliese skildering van die vroue langs die pad is 'n sekere romantiek opgesluit: "Elkeen van hierdie padstalletjies is 'n kleurryke skildery in olieverf - soos wat Gauguin dit sou geskilder het: klein piramides groente en vrugte in al die aardse kleure van groen en bruin en geel en rooi teen 'n landskap van tropiese plantegroei" (p 53). Hierdie idilliese beskrywing van die vroue se rustige lewenswyse verskuil egter, soos die vrou se sketse en verhale, die werklike rede vir hul kleurryke winkeltjies langs die pad, naamlik hul finansiële nood. Terselfdertyd het hierdie idilliese skildering van haar besoeke aan die vroue by die padstalletjies 'n ander doel: die vreugde wat die vroue uit die alledaagse en die eenvoudige put, maak hul materiële nood draagliker. Net so bied die vrou se sketse en liefdesverhale tydelike ontvlugting van haar benarde finansiële posisie.

Die verskil tussen die idilliese wêreld wat sy skilder en die werklikheid blyk uit die vertelling waarin sy vir by een van die stalletjies vir haar gevlegde enkelringe laat aansit

sodat sy die "hele Desembermaand met regte, egte etniese enkelringe op die strand [kan] rondloop" (p 54). Vir die vrou as skrywer in die raamverhaal is hierdie vakansie bestaan 'n fiktiewe wêreld. In haar werklikheid koop sy nie eksotiese ware by Gauguin-padstalletjies in die groen suikerrietheuwels van Zoeloeland nie, maar "koop sy vir haar 'n paar dienlike skoene en 'n ekstra skoolbroek vir elke kind" (p 55).

Opvallend is ook dat die omgewing wat sy skilder, 'n eksotiese, kleurryke, groen landskap is waarin haar ewe kleurvolle karakters in volledige harmonie met hul omgewing leef. Soos vroeër vermeld, sluit hierdie skets in die situering daarvan aan by Scheepers se Zoeloelandse fase. Maar hier word die werklikheid van die landstreek, soos haar ware identiteit, verberg deur in "welluidende sinne" daaroor te skryf. In werklikheid is die land waaroor sy skryf, 'n genadelose landstreek waarin geweld hoogty vier, waarin vroue nie net daglank sit en armbande vleg in die son nie, maar waar hulle dikwels uitgelewer is aan geweld. Verder is daar ook 'n naïewe beskrywing van die vreedsame verhouding tussen wit en swart, soos uitgebeeld in die spel van die wit en swart kinders en die gemoedlike gesprekke tussen haar en die swart vroue. Hoewel hierdie welwillendheid wel deel is van hierdie genadelose land, is daar ook 'n ander kant van die muntstuk - 'n land waarin onbegrip tussen wit en swart dikwels onoorbrugbaar lyk. In haar skets prostitueer sy dus nie net haar eie skryftalent ter wille van 'n inkomste nie, maar prostitueer sy ook die land en mense oor wie sy skryf deur van hulle 'n goedkoop reklametruuk te maak.

Haar naïewe, byna paternalistiese beskrywing van die vroue by die padstalletjies beklemtoon 'n ander perspektief in die verhaal. As enkelouer en geskeide vrou moet sy die pot aan die kook hou en dus ook die man se rol oorneem. As skrywer van liefdesverhale en sketse neem sy ook 'n tradisioneel 'manlike rol' aan - dié van die man wat weet wat vrouens wil hê en dit dan aan hulle opdis, wat glo dat die lelike of onaanvaarbare werklikheid liever van vroue weerhou moet word, en dat hulle hul eerder moet verlustig in die mooi stories wat hul in vrouetydskrifte lees.

"'n Tuisnywerheid langs die pad" is in sekere mate 'n verlengstuk van "Onder 'n skuilnaam", maar terselfdertyd dien die verhaal as korrektief op die gebeure in "Onder

'n skuilnaam". Die titel van die verhaal, "'n Tuisnywerheid langs die pad", is dieselfde as dié van die skets in "Onder 'n skuilnaam". In die eerste verhaal word "'n Tuisnywerheid langs die pad" baie definitief as fiksie aangebied, onder meer deur die gebruik van 'n ander lettertipe. Die verhaal wat daarop volg, "'n Tuisnywerheid langs die pad", is egter nie die woordkunswerk van die woordprostituut in die eerste verhaal nie, maar 'n realistiese weergawe van die gebeure by 'n padstalletjie soos vertel vanuit 'n derdepersoonsperspektief.

Die verhaal is ook in groot mate 'n opvolg op die verhaal "'n Kind en 'n vis" in *Die ding in die vuur*, waarin die gebeure wat hierdie verhaal voorafgaan, vertel word.

In "'n Tuisnywerheid langs die pad" word weer eens 'n beeld geskilder van die vroue wat groente, vrugte en handgemaakte ware aan toeriste langs die pad verkoop, maar hier is die uitbeelding ontdaan van die idilliese 'vrouetydskrif'-styl van die skets. Hier sit vroue wel daglank langs die pad om hul ware te verkoop, maar sit hulle ook in die bloedige son terwyl toeriste stop en dalk iets koop, maar soms ook net kyk en aanry. Hierdie vroue is vir hul bestaan uitgelewer aan die kooplus van uitsoekerige toeriste.

Die kontras tussen die swart vroue en die wit vroue wat langs die pad stilhou om na hul ware te kyk, is opvallend. Die blanke vroue wat hier geskets word, word die verpersoonliking van die vroue vir wie die skrywer as woordprostituut in die voorafgaande verhaal skryf, soos blyk uit die volgende: "Die vrou in 'n pienk kortbroek en wit sandale loop van stalletjie tot stalletjie, haar donkerbril soos 'n haarband teen haar kop opgestoot. Sy tel die gevlegte grasmandjies een vir een op. Sy sit dit neer, gaan kyk na die mandjies in die ander stalletjies, kom weer terug, tel dit weer op, draai dit om, sit dit weer neer. Pappa, wat dink jy? Hierdie een? vra sy vir haar man ... Sy hou eers ses maal van 'n mandjie voordat sy dit uiteindelik koop" (p 59). Die besluitelose wit vrou, wie se onderdanigheid aan haar man bevestig word deur haar onvermoë om self te besluit waarvan sy hou en vir "pappa" raad moet vra, vorm 'n skreiende kontras met die swart vroue wat onder uiters moeilike omstandighede 'n bestaan probeer maak. Die karikatuuragtige wit vroue waarna daar verwys word, herinner sterk aan die stereotiepe "pienk vrou" in die verhaal, "Drie sinvolle gesprekke"

wat, soos die besluitelose wit vrou deur haar optrede die stereotiepe uitbeelding en siening van vroue as onderdanig, besluiteloos, afhanklik en minder intelligent as mans, bekragtig. Hulle word sodoende lewende voorbeelde van manlike sienings van die vrou.

"'n Tuisnywerheid langs die pad" word dus grootliks 'n korrektief op die skets waarmee die vrou as woordprostituut in "Onder 'n skuilnaam" 'n lewe probeer maak. Die vernietiging van die romantiese beeld van die vrou wat as skrywer die pot aan die kook moet hou, word hier teruggevind in die ontmaskering van die romantiese beeld van vroue wat in 'n groen, vrugbare landskap 'n landelike, amper paradyslike bestaan voer. Die teendeel is waar - hierdie vroue voer 'n sukkelbestaan en sit daglank in die warm son. Vir hul inkomste is hulle oorgelewer aan die goedgunstigheid van verveelde toeriste.

In die figuur van die vrou as skrywer en die swart vrou langs die pad, word die vrou getoon as iemand wat, moeilike en onaangename omstandighede ten spyte, móét en kan oorleef. Hierdeur bevestig hulle hul weerbaarheid, hul geleidelik sterker wordende fisiese, emosionele en materiële onafhanklikheid van die man.

Die sterk postmodernistiese verhaal, "COMMAND", waarin 'n vrou 'n rekenaar koop om haar lewe daarmee te organiseer, is die mees eksperimentele verhaal in hierdie bundel en waarskynlik ook in Scheepers se oeuvre. Dit is egter nie net vernuwend wat vorm en aanbieding betref nie, maar is ook 'n sleutelteks vir die ander tekste in die eerste afdeling van *Dulle Griet*.

In dié verhaal word die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid vergestalt in die verhaalgewe van 'n vrou wat 'n rekenaar met 'n woordverwerkingsprogram aanskaf om haar persoonlike en professionele lewe "vaartbelyn en agtermekaar" te kry, "haar lewe te herorganiseer" (p 64), maar dan in die nag begin droom dat sy 'n rekenaar is en besef dat sy haar hartseer nie met die druk van 'n knoppie kan uitwis of wegbêre nie.

Die feit dat die vrou 'n rekenaar aanskaf om haar lewe te organiseer, en haar lewe dan aanvanklik ook netjies in lêers opdeel, weerspieël haar intense behoefte aan orde, nie net in haar professionele lewe nie, maar ook in haar persoonlike lewe. Die lêers, CURRICULUM VITAE: PERSOONLIK, KREATIEF en ONAFGEHANDELDE SAKE getuig onder meer hiervan. Die verwysing na die geitjies in haar studeerkamer wat "met meedoënlose oorlewingsinstink die ongediertes in die vertrek uitgeroei" het, is ook 'n verwysing na haar pogings om met die rekenaar orde in haar lewe te skep, en so van die "ongediertes" in haar lewe ontslae te raak.

Aanvanklik wil dit dan ook voorkom asof sy daarin slaag om haar "hele chaotiese lewe netjies in te perk tot 'n paar kategorieë" (p 66). Die ordening van haar lewe in netjiese lêers word 'n manier waarop sy haarself bewapen teen die chaos in haar lewe. Die noukeurigheid en onemosionaliteit waarmee sy probeer om haar persoonlike lewe te organiseer, blyk 'n futiele oefening te wees. Haar pogings om haar emosies in te perk en te orden soos haar rekenaarlêers, blyk slegs op die oppervlak moontlik te wees. Wanneer haar onderbewuste oorneem, is dit juis haar onderdrukte en opgekropte emosies, dit wat sy so netjies wou orden, wat na vore kom en wat sy nie met die druk van 'n knoppie ongedaan kan maak nie. Haar pogings om haar lewe met 'n rekenaar te orden, dus self 'n rekenaar te word, en by implikasie gevoelloos, en so weerbaar, te word, word 'n poging om haarself te bewapen teen die onaangename realiteit. Maar anders as die rekenaar wat sy kan manipuleer, waarmee sy selektief inligting kan oproep of uitwis, is sy weerloos teen haar onderbewuste wat juis dit waarvan sy wil vergeet, na vore bring.

Haar konfrontasie met die werklikheid wat sy probeer orden en ontken, bring deur die parallele met ander verhale in die bundel belangrike aspekte na vore.

Die verband tussen die fragmente uit die vrou se droom en ander verhale in die bundel dui in die eerste plek op die opheffing van die grens tussen fiksie en werklikheid. Dit blyk onder meer uit die inligting wat die vrou in haar lêer, CURRICULUM VITAE: PERSOONLIK, bêre. Onder die opskrif "Affair" word 'n bykans woordelike aanhaling uit die verhaal, "Dansmaat" gegee. Hierdeur word daar deur middel van die aanhaling

verder lig gewerp op die gebeure. In "Dansmaat" is die gebeure as 'n verhaal aangebied; in "COMMAND" word dit gevind in die lêer, CURRICULUM VITAE: PERSOONLIK, met die duidelike suggestie dat wat as fiksie aangebied word, op werklike gebeure gebaseer is. Hierdie suggestie word versterk deur die geringe verskil in die aanbieding van hierdie fragment in vergelyking met die gebeure in "Dansmaat". In "Dansmaat" word die gebeure deur 'n derdepersoonsverteller vertel: "'n Man en 'n vrou het vir 'n naweek weggegaan. Na 'n huis in die berge wat aan 'n gemeenskaplike vriend behoort het" (p 24). Deur die byna woordelike herhaling van die gebeure in "COMMAND", maar hierdie keer as eerste persoonsvertelling: "Ek en C het vir 'n naweek weggeloop. Na Johan se houthuis in die berge, waar niemand van ons geweet het nie" (p 70), word die verhaal 'n stuk persoonlike geskiedenis; die besonderhede van 'n "affair".

Wanneer die vrou in die droom besluit dat dit tyd geword het om dit af te sluit, wissel sy dit met die druk van 'n enkele sleutel uit. Haar woorde, "Nou is dit nie meer nie" (p 70), is ironies, want die gebeure is reeds verwerk tot fiksie in die verhaal, "Dansmaat". Deur die werklikheid te omvorm tot 'n verhaal met naamlose karakters, slaag sy tog daarin om haar van die gebeure te distansieer. Die werklikheid word enersyds omvorm tot fiksie, en juis deur hierdie omvorming hou dit op om vir haar as werklikheid voort te bestaan. Die vervorming van die werklikheid tot fiksie word dus op sigself 'n proses van weerbaarmaking. Dit blyk ook uit die onsamehangende fragment in die lêer met onafgehandelde sake waarin daar in die verwysing na "lea, lea, met die dowwe oë" (p 72) ingespeel word op "Die Rachelsposie" waarin 'n liefdelose verhouding tussen man en vrou sentraal staan.

Die sterk outobiografiese inslag van "COMMAND" blyk veral uit die verwysing na die samestelling van Scheepers se bundel, *Dulle Griet* in die vrou se KREATIEF-lêer. Scheepers as skrywer tree hier na vore as skrywer en samesteller van haar verhaalbundel. Die inhoudsopgawe van titels in die bundel aksentueer die rol van die skrywer as skepper van verhale en die skryfproses, maar verskaf ook belangrike riglyne vir die interpretasie van die bundel. So word daar by die titel van die sewende verhaal, "Die kaapse hoer" die volgende nota gemaak: "[Kyk weer na titel van storie

7.]" (p 71). Die titel het inderdaad verander. In *Dulle Griet* is daar geen storie met hierdie titel nie. Hoewel daar geen definitiewe aanduiding hiervan is nie, is die titel waarskynlik verander na "Dulle Griet", wat vir die leser van dié verhaal lig werp op die oop einde. Die verwysing na die ander verhale in die bundel word 'n aanduiding van die outobiografiese aanbod van die verhale, maar dui moontlik ook op die fiksionalisering van die werklikheid as terapeutiese proses, 'n proses waardeur die skrywer nie net vir 'n leserspubliek skryf nie, maar die werklikheid letterlik en figuurlik "verwerk". Die outobiografiese inslag blyk onder meer ook uit die verwysing na die akademiese studie, genoem op bladsy 67, wat een van Scheepers se akademiese artikels is.

As 'n mens na die verhale in die eerste afdeling in die bundel kyk, word die betekenis van die aanhaling wat die verhale inlei, duidelik. Die vroue in hierdie verhale bevind hulle in taamlik soortgelyke situasies. Hulle is ontnugter deur liefdelose huwelike, huweliksontrou en egskeiding en as gevolg van hul weerloosheid is daar inderdaad "no act ... that will liberate [them] into the world". Hulle is die weerlose Griete wat in 'n stryd gewikkel is teen pyn, geweld, ontnugtering, maar bowenal 'n stryd om oorlewing.

5. Vroulikheid as wapen - die vroue in "Coitus interruptus" en "Uit twee rigtings"

In "Coitus interruptus", tref 'n mens, in teenstelling met die weerlose vroue in die eerste afdeling, 'n vrou aan wat haar oënskynlike weerloosheid, haar vroulikheid, as grootste wapen gebruik om die man te verlei en uiteindelik ook te vernietig in haar stryd om oorlewing.

In die figuur van die swart prostituut merk ons ook iets van Dulle Griet wat met 'n borsplaat van yster en 'n swaard deur 'n landskap vol gevare voorts kry. Soos wat Dulle Griet haarself moet verweer teen die monsters en gedrogte, is die swart prostituut in 'n oorlewingstryd gewikkel - waarskynlik teen armoede, maar ook teen manlike uitbuiting. Die uitbeelding van die vroulike prostituut as tegelyk weerloos en weerbaar, soos dit veral vergestalt word in die omruiling van die sogenaamde manlike en vroulike rolle, is een van die vernuwendste aspekte van Scheepers se werk.

In hierdie omkering van die bestaande stereotiepe manlike en vroulike rolle word die seksuele spel tussen die geslagte in hierdie verhaal uitgebeeld as 'n volskaalse oorlog, waarin ook die tradisionele rolle van wenner en verloorder nuwe betekenis kry.

Aanvanklik wil dit voorkom asof die swart prostituut se verleidelike sensualiteit die mite bevestig wat vroue probeer oortuig dat "female beauty and sexuality are the direct avenue to vicarious success and status" (Lipman-Blumen 1984:90), of in haar geval, tot oorlewing. Maar terwyl die belangrikheid van skoonheid en sensualiteit in vroue in dié mite uitsluitlik bedoel is om die aansien en status van die man in die gemeenskap te verhoog, gebruik die swart prostituut hier haar skoonheid en sensualiteit om die man te verlei en so as oorwinnaar uit die stryd te tree. Scheepers se swart prostituut bevestig dus andersyds ook die manlike "control myth" dat vroulike seksualiteit gevaarlik is.

In "Coitus interruptus" word vroulikheid en vroulike seksualiteit dus die wapens waarmee die swart prostituut haarself verweer teen manlike uitbuiting. Die vernuwende aspek van Scheepers se uitbeelding van die stryd tussen die geslagte is geleë in die verrassende wyse waarop vroue, soos die prostituut in hierdie verhaal, hul stryd stry: nie as openlik aggressiewe, gewelddadige mannetjiesagtige Amazones nie, maar as uiters vroulike, sensuele, verleidelike vroue wat op subtiele wyse hul vroulikheid gebruik as wapen. Hul krag is dus juis in hul oënskynlike swakheid geleë.

Hierdeur sluit die vrou in "Coitus interruptus", en ook die vrou in "Uit twee rigtings" in 'n mate aan by die werk van die sogenaamde "sensasionalist writers" wat Showalter (1974:164) in die Britse literatuur identifiseer: "The dangerous woman is not the rebel, but the 'pretty little girl' whose indoctrination in the female role has taught her secrecy and deceitfulness. She is particularly dangerous because she looks so innocent".

Hoewel Scheepers se vrouefigure, en veral die swart prostituut in "Coitus interruptus", beslis nie die "fragile blond angel" van die "sensasionalists" se werk of Virginia Woolf se "angel in the house" is nie, is die faktor wat hierdie vroue saambind, hul oënskynlike swakheid; hul vroulike uiterlike is hul skild, maar ook hul wapen.

Dit is van die begin af duidelik dat die vrou in dié verhaal, bewus van haar aantrekkingskrag, haar sensuele liggaam doelbewus gebruik om die man te verlei: "Haar liggaam het uit sy kronkeling gekom, en sy het nader aan hom beweeg, die ritme van die harde musiek nog steeds in haar heupe" (p 85). Die verwysing na haar liggaam wat uit sy kronkeling kom, word nie net 'n beskrywing van haar sensualiteit nie, maar in die assosiasie met 'n slang wat uit sy kronkels kom, is daar ook die suggestie dat sy 'n listige en gevaarlike verleidster is.

Die man se weerloosheid teen haar verleidingstaktiek blyk uit die feit dat hy homself as die jagter sien; die vrou as die prooi: "Die man het met sy kop in sy een hand gestut gesit en vir die meisie gekyk, haar tussen die ander liggame op die dansvloer bly volg" (p 85). Die beskrywing van die man wat die vrou, soos 'n jagter sy prooi, dophou en wag vir die regte oomblik, word hier geïroniseer. Terwyl hy onder die indruk is dat hy haar dophou, haar as't ware uitkies, het sy hom lankal reeds uitgekies: "Dit was nie moeilik om hóm as 'n maklike slagoffer uit te ken nie. Hy was alleen by 'n tafeltjie naby die dansvloer, 'n middeljarige man wat sy welgesteldheid om sy middellyf gedra het. En jags" (p 85).

Wanneer sy hom dan na haar wanordelike kamer lok, is dit nie vir 'n nag van passie, soos hy waarskynlik dink nie, maar is dit 'n fynbeplande set om hom te beroof van sy "klomp kontantgeld, sy krokodilleer-beursie én sy Rolex-horlosie" (p 86). Die man word die slagoffer van die vrou se verleidingstaktiek, en sy ondergang is juis in sy sogenaamde manlikheid geleë. As welgestelde man wat kan betaal vir avontuur en seks, word hy ook die slagoffer van sy eie manlikheid. Sy manlikheid word sy grootste swakheid, terwyl die vrou se oënskynlike swakheid, haar vroulikheid, haar sterkste wapen word.

Die verhouding tussen slagoffer en uitbouter, tussen weerlose en weerbare, verkry verdere betekenis in die verwysing na "die man" wat die kamer binnegekom het en "gereed gestaan [het] vir hom" (p 86). Hoewel dit slegs gesuggereer word, blyk dit dat die prostituut as lokvink gebruik word om mans, soos die een in die verhaal, na haar kamer te lok onder die voorwendsel van seks, maar dat hy dan deur 'n ander man

aangeval en beroof word. Die prostituut is dus enersyds verleidster en uitbouter, maar sy word op haar beurt ook slagoffer van 'n ander man wat hulle gebruik; indirek dus haar liggaam uitbuit om homself te verryk.

Die verhouding tussen man en vrou as 'n stryd tussen die geslagte blyk ook uit die verhouding tussen die man en sy eie vrou, waarop daar slegs gesinspeel word in die verhaal. Daar is van die man se kant sprake van ontrouheid, 'n verligting om vir 'n slag "vrou en kinders op die dorp te los en alleen stad toe te kom" (p 85), soos ook blyk uit sy doelbewuste opsoek van die nagklub. Die slotreël van die verhaal verrai ook iets van hul verhouding: "Twee weke later het die weduwee die oogarts se rekening gekry en betaal, sonder trane" (p 86). In hierdie verwysing word daar gesinspeel op 'n verhouding waaruit die emosie, die liefde moontlik lank reeds verdwyn het - waarin beide man en vrou dus moontlik slagoffers geword het van 'n liefdelose huwelik.

In die fassinerende uitbeelding van die verwisseling van rolle tussen man en vrou, van die opheffing van weerloosheid as uitsluitlik vroulike eienskap en weerbaarheid as teken van manlikheid, bied Scheepers as vroueskrywer nie net 'n vroulike perspektief op stereotiepe geslagsrolle nie, maar word die verhouding tussen man en vrou uitgebeeld as 'n voortdurende en genadelose stryd tussen slagoffer en uitbouter.

In die verhaal, "Uit twee rigtings", gebruik die swart vrou, soos die prostituut in "Coitus interruptus", haar vroulikheid as wapen om haar manlike 'slagoffers' te mislei en 'n ruiltransaksie met hulle aan te gaan; 'n ruiltransaksie wat herinner aan dié tussen die swart vrou en die Skotse winkelier in die verhaal "Ruil" in *Die ding in die vuur*.

Die swart vrou se aanvaarding van haar ondergeskikte rol as vrou in haar tradisionele gemeenskap; dit wat van haar die ideale slagoffer maak, word juis die wapens waarmee sy in die verhaal oorleef. Haar insig in die mag wat in haar vroulikheid geleë is, gee ook vir hierdie, op die oog af onbemagtigde swart vrou die krag van "secrecy and deceitfulness".

Die ontknoping, die besef dat die eenvoudige swart vrou uit 'n stat in die "golwende heuwels" van die Natalse platteland inderwaarheid 'n geslepe besigheidsvrou is, word eers aan die einde van die verhaal duidelik. Hierdie tegniek verhoog die impak van die gebeure.

Aanvanklik word ons gekonfronteer met 'n swart vrou wat haar in 'n skynbaar benarde posisie bevind: Haar ma is siek en sy moet na Gingindlovu gaan om te gaan help en om die kinders op te pas. Dit is in elk geval die storie wat sy sonder om te blik of te bloos aan die twee mans vertel wat haar oplaai: "Ek moet gaan na my ma in Gingindlovu, sê die vrou. Sy het siek geword en ek moet gaan help. Die man klik simpatiek met sy tong. Is sy in die hospitaal? Nee. Sy kyk voor haar uit, sien hoe die pad al vinniger onder haar verbyrol" (p 88).

Haar geslepenheid en vroulike lis word deur haar optrede gedemonstreer. In geen stadium van die verhaal gee sy voor om 'n prostituut of bose verleidster te wees nie, en deur haar hartseer verhaal wek sy by die mans die indruk van 'n weerlose, onskuldige slagoffer. Só slaag sy daarin om hul simpatie te wen. Tog is sy, soos hulle, deurentyd bewus van die aantrekkingskrag van haar liggaam en verlei sy hulle van meet af aan doelbewus deur die opsigtelike ontbloting van haar vroulike liggaam: "Haar rok trek op oor die skêr van haar bene. Die man sien dat sy niks onder haar rok aanhet nie" (p 87). Ten spyte van haar hartseer storie en die mans se simpatie slaag haar goed uitgewerkte plan, want selfs in hul skynbaar opregte simpatie kyk die mans "onderlangs na die vrou tussen hulle. Hulle sien haar borste wat bol staan teen haar rok, haar bene met die vol dye wat effens uitmekaar teen die bank druk, haar vrouelyf met sy bekende geheime. Hulle wonder of haar lyf dalk 'n nuwe geheim kan hê" (p 89). Die mans word dus enersyds 'slagoffers' van die vrou se leuens, maar hulle word nooit onskuldige, bedroë slagoffers nie. Hulle trek ook voordeel uit die ruiltransaksie, want hulle gebruik op hul beurt die vrou om hul seksuele begeertes te bevredig. Dit is hierdie wedersydse bevrediging van behoeftes wat maak dat hier ook sprake is van 'n ruiltransaksie.

Wanneer die hulpbestuurder haar aan haar boarm vat en na agter trek, "laat sy haar optrek" (p 89). Daar is geen verset en geen skok nie - sy weet presies wat van haar verwag word en wat gaan gebeur: dit het tyd geword om te betaal vir die rit wat hulle haar aangebied het. Daarom staan sy ook nie op as die hulpbestuurder sy klere aantrek nie, maar wag sy vir hom.

In die ruiltransaksie tree sy egter as oorwinnaar na vore. Sy 'betaal' wel vir die rit, maar as een van die mans vir haar geld aanbied om vir haar ma medisyne te koop, en sy die geld "sonder aarseling" neem (p 90) wanneer sy uitklim, word dit duidelik dat sy hulle in die ruiltransaksie utoorlê het. Die geld, wat hulle uit jammerhartigheid aan haar gee, was die hele doel van haar reis. Wanneer sy die geld "netjies in klein vierkantjies" opvou en dit "onder die vou van haar borste" bêre, word dit 'n simboliese handeling: haar liggaam, haar vroulikheid is letterlik haar bron van inkomste.

In die slotparagraaf word die volle waarheid aan die leser geopenbaar. Die vrou word as 'n slagoffer van materiële nood gedwing om haar liggaam te verkoop. Deurdat sy haar benarde posisie en haar vroulikheid op uiters vernuftige wyse gebruik om manlike vragmotorbestuurders te manipuleer sodat hulle haar uiteindelik, sonder dat hulle dit besef, betaal vir die gebruik van haar liggaam, word sy egter ook uitbuit. Dit blyk uit die feit dat sy haar seksualiteit op koel en berekende wyse losmaak van liefde en teerheid, en dit as 'n ekonomiese bate gebruik.

Die uitbeelding van die vrou wat as gevolg van materiële nood haar liggaam en haar vroulikheid gebruik om te oorleef in "Coitus interruptus" en "Uit twee rigtings" verwys terug na die motto tot die tweede afdeling verhale in die bundel, naamlik: "women are far easier to corrupt and more liable to vice when they are poor or starving" (p 75).

6. Die vestiging van 'n seksuele identiteit en die verkenning van die lesbiese - die meisie in "K.I."

Terselfdertyd verskaf die aanhaling wat die tweede afdeling inlei, belangrike inligting oor die verhale in hierdie deel van die bundel. Die belangrikste temas in hierdie verhale is in die motto tot die verhale saamgetrek. In die verwysing na koeie en hul

"nymphomaniac tendencies" sluit die motto byvoorbeeld direk aan by die eerste verhaal, "K.I.". Die nimfomaniese neigings by koeie wat daartoe lei dat "the cow in question tries to mount on the other cows" roer ook die tema van homoseksualiteit, en hier spesifiek die lesbiese, aan, 'n tema wat in dié verhaal vir die eerste keer in Scheepers se werk ter sprake kom, maar later al hoe sterker figureer.

In "K.I." is daar egter, soos in die motto, geen sprake van 'n eksplisiete of bewuste lesbiese inslag nie, maar eerder subtile ondertone van 'n jong meisie se ontwakende seksualiteit en die suggestie van lesbiese neigings.

In die toneel waarin 'n onderwyser by 'n landbouskool die bronstige skoolkoei gebruik om die proses van kunsmatige inseminasie aan die leerlinge te demonstreer, is daar ten spyte van die oënskynlike wetenskaplikheid en alledaagsheid van die proses duidelike seksuele ondertone. Dit word onder meer gesuggereer in die beskrywing van Wielietjies se "dik, kort, bruin voorry-arm" (p 77), 'n duidelike falliese simbool. Maar ook in die taalgebruik is daar talle verwysings na manlike seksualiteit, byvoorbeeld: "Gaan nog in. Maar stadig, Pretorius!" (p 77), "hy het teen dié tyd al skuins teen die koei se boud geleun soos hy stoot" (p 78) en "jy moet net sagkens werk sodat jy diep genoeg kan ingaan" (p 79). Wielietjies se onhandige en hardhandige hantering van die koei word gekontrasteer met die vroulike ek-verteller se behendige uitvoering van die inseminasieproses op hul plaas: "...ek het my hand ingekry. Nat en bangerig 'n warm donkerte in. Voue in 'n ligte spasme om my dun arm. Slangend in" (p 78). Hierin is reeds 'n subtile suggestie opgesluit dat een van die redes vir 'n wending tot 'n lesbiese verhouding moontlik geleë is in die man se onbeholpe, onsensitiewe hantering van die vrou. Dit word ook gesuggereer in die meisie se opmerking: "Ek kan dit beter doen, meneer ... die koei sal makliker vat by my" (p 80). Hierdie interpretasie word ook ondersteun deur die titel van die verhaal, "K.I.", 'n afkorting vir kunsmatige inseminasie, en moontlik 'n verwysing na die meisie se gevoel dat haar pogings om die koei te insemineer minder 'kunsmatig' sal wees as dié van die seuns wat die koei met hul onhandige pogings "verniel".

In die meisie se lesbiese neigings wat in haar gedrag teenoor die koei gesuggereer word, is meer opgesluit as die bevestiging van 'n seksuele voorkeur of identiteit. Die verhaal word uitbeelding van die meisie se ontdekking van en eksperimentering met haar eie seksualiteit (vergelyk byvoorbeeld die ontdekking van haar eie seksualiteit op die plaas), wat ook die lesbiese ervaring insluit.

7. Die lesbiese verhouding as alternatiewe stryd tussen die 'geslagte' in "Poison"

Die tema van die lesbiese liefde, wat in "K.I." en "Die medleys intussen het opgehou swem" nog net gesuggereer is, word in "Poison" op boeiende wyse in verband gebring met die stryd tussen die geslagte.

Soos in "Coitus interruptus" en "Uit twee rigtings" in hierdie afdeling van *Dulle Griet*, word die tema van die vrou as listige, gewetenlose verleidster hier in 'n totaal nuwe gedaante aangetref. In teenstelling met die vroulike, sensuele vroue in die voorgenoemde twee verhale wat hul vroulikheid gebruik om te kry wat hulle wil hê, tref ons in die verteller van "Poison" die direkte teenpool van die sogenaamde vroulike vrou aan. Dit blyk onder meer uit die taalgebruik waardeur die wêreld van dié vrou gekarakteriseer word.

Die lesbiese word in hierdie verhaal uitgebeeld in die verhouding tussen die verteller en Tiger, twee vroue wat vriendinne, medepligtiges, maar veral ook 'minnaars' is. Die ongelyke magsbalans wat die verhouding tussen man en vrou kenmerk, en dikwels lei tot die onderdrukking van die vrou, word hier uitgebeeld aan die hand van die verhouding tussen twee vroue. Reeds uit die gebeure tydens hul verblyf in die verbeteringskool blyk duidelik dat Tiger die sterkste en onafhanklikste van die twee was. Hul verhouding word dus ook gekenmerk deur 'n magspel waarin Tiger, wat die leiding neem, die tradisioneel 'manlike' rol vervul.

Die verteller se haat en vergeldingsdrang word aangevuur deur Tiger se latere dubbele verraad - hierdie keer verlaat sy haar nie net nie, sy verlaat haar boonop vir 'n man: "Hulle het in die Kaap gekom, en binne drie maande het Tiger haar gelos en by 'n vetgat-man wat 'n klomp vragmotors gehad het ingetrek" (p 96).

Teenoor Tiger se geslepe roekeloosheid is die verteller in "Poison" onseker en afhanklik, vervul sy dus die tradisioneel 'vroulike' geslagsrol. Dié besef word vererger deur Tiger se verwysings daarna: "Dís jou probleem, Mullertjie my baby, jy kan niks op jou eie doen nie. As jy nie trou nie, dan hoef jy nie iets te maak nie. Jy gaan aan, jy hóéf nie met 'n fokken man te trou nie!" (pp 95-96).

Haar wraakplan om Tiger te vergiftig met die "mix" is dan ook deels 'n poging om hierdie fisiese, maar ook emosionele houvas van die ander vrou op haar te breek en so haar selfstandigheid te bewys: "Ek maak jou vrek. Nie omdat jy my verrai het nie. Nie omdat jy vir my gelieg het nie. Nie omdat jy my gelos en 'n man gaan naai het nie. Omdat ek na jou lyf verlang. Omdat jy my weer sal ompraat. Omdat ek jou weer sal liefkry. Omdat ek nie iets op my eie kan doen nie" (p 97).

Die lesbiese verhouding tussen die twee vroue word dus 'n bose net van liefde en haat waarin albei weens hulle omstandighede en agtergrond vasgevang word: "Ons kry dit fokwil nie reg om uit te bly nie, hè? Ons kry dit ook nie reg om van mekaar weg te bly nie, of hoel!" (p 94). Maar terwyl dit vir Tiger waarskynlik net nog 'n ervaring is (sy trek immers later by 'n man in), word die verteller weerloos gelaat deur haar afhanklikheid van die ander vrou.

Die verhouding tussen die vroue verander radikaal wanneer hulle mekaar weer in die tronk raakloop. Die eens weerlose slagoffer van Tiger se invloed word skielik die aggressor, hoewel dit aanvanklik 'n poging is om haarself te verweer teen die invloed wat Tiger nog steeds op haar het: "Ek het jou baie gemis, sê Tiger. Jy lieg, Tiger! Moenie met my kom kak praat nie! Sy het opgestaan en geloop" (p 97).

Die verteller in "Poison" kom, soos die prostituut in "Coitus interruptus" en die swart vrou in "Uit twee rigtings", tot die besef dat haar krag en haar wraak nie in 'n openlike konfrontasie met Tiger geleë is nie. Met hierdie insig - "en toe het sy geweet hoe" (p 98) - word die rolle van uitbouter en slagoffer, van weerbare en weerlose, omgeruil. In die verteller se fynbeplande set om Tiger met die "mix" te vermoor, word sy die listige, maar gewetenlose vrou en Tiger haar hulpelose 'manlike' slagoffer. Die wyse

waarop sy beplan om Tiger te vermoor, is ook betekenisvol. Hier is nie sprake van openlike konfrontasie of geweld nie. Soos by die vroue in "Coitus interruptus" en "Uit twee rigtings", is haar krag juis in haar oënskynlike skadeloosheid en vroulikheid geleë. Sy word die verleidster; Tiger die een wat verlei word: "En ek streel jou met my een hand, en my ander hand druk ek in die mix onder die bed in ... Hierdie keer is dit ek wat jou met my hopelose lyf laat kom" (p 98).

In die uitbeelding van die stryd tussen die geslagte in Scheepers se verhale is die vrou as slagoffer van 'n manlik-gedomineerde samelewing dikwels op haar eie vindingrykheid aangewese vir oorlewing. Sy gebruik derhalwe haar oënskynlike swakheid, haar hulpeloosheid en verleidelikheid as vrou, om die ongelyke magsbasis tussen man en vrou om te keer en die man die stryd aan te sê. In "Poison" word hierdie tema op vernuwende wyse aan die hand van die lesbiese verhouding tussen twee vroue vergestalt.

8. Die verbreking van stereotipes - Die vrou: Kobus Oosthuizen

In "Die vrou: Kobus Oosthuizen" lewer Scheepers deur die hoofkarakter, Kobus Oosthuizen, se verhaal op humoristies-ironiese wyse kommentaar op die manlike, stereotiepe uitbeelding van die vrou in die letterkunde.

Scheepers skryf in dié verhaal as vroueskrywer uit die perspektief van die vrou oor 'n man wat 'n verhaal oor 'n vrou skryf. In die proses lewer sy, deur die karikatuuragtige uitbeelding van die welmenende, maar naïewe en onervare jong seun en sy ervarings tydens die staptoer, kommentaar op die stereotiepe manlike sienings en die stereotiepe uitbeelding van die geslagte. Hierdie stereotipes word in die verhaal ontmasker as "control myths" waardeur die ongelyke magsverhouding tussen mans en vroue in stand gehou word.

In Kobus Oosthuizen se siening van die vrou, gebaseer op sy beperkte blootstelling aan die vroue in sy lewe (die ewe onskuldige "pragtige" Marietjie, sy "dierbare sussies" en sy "wonderlike ma"), is al nege "control myths" wat Lipman-Blumen in die magsverhouding tussen mans en vroue identifiseer, verenig. Sy ma, as onbaatsugtige

versorger, Marietjie as die wonderskone, reine perskebloei en sy dierbare sussies, bevestig sy gesosialiseerde idees oor die rol van die vrou - dat sy swak is en daarom afhanklik is van die man, maar dat sy terselfdertyd versorgend en onbaatsugtig is. In die verheerlikte, maar karikatuuragtige vrouefigure wat aanvanklik Kobus Oosthuizen se ervaring slyp, is Virginia Woolf se "angel in the house" herkenbaar: "She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it - in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all - I need not say it - she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty - her blushes, her great grace" (Woolf 1995:3). Dit is hierdie beeld van die weerlose, hulpelose vrou wat ook Kobus se manlikheid bevestig en versterk.

In die figuur van Adri, die vrou wat Kobus tydens die staptoer leer ken, word Kobus se naïewe, maar ook chauvinistiese siening van die vrou skielik gekonfronteer. In sy uitbeelding van Adri as die bose, manipulerende verleidster wie se onbeheerste seksualiteit hom bedreig omdat dit sy eie seksuele drange aanwakker, word sy siening van die vrou as die "angel in the house" en die "holy virgin" vervang met 'n ander stereotipe, naamlik dié van die vrou as bose verleidster, die Bybelse Eva en Delila of Shakespeare se "dark woman". Hierdie vrou verteenwoordig vroulike lis en geslepenheid waarteen die man weerloos is en waarteen hy homself moet beskerm.

In die seun se naïewe siening van die vrou as verleidster word 'n belangrike aspek van die stryd tussen die geslagte aangeroei. Die verhaal lewer kommentaar op die man se gebrekkige insig in die vrou. Teenoor Adri, wat verkeerdelik in Kobus se verhaal as verleidster beskou word, is die vroue in "Coitus interruptus" en "Uit twee rigtings" inderdaad verpersoonlikings van die listige vrou wat met haar vroulikheid die niksvermoedende man in haar net verstriek, maar ironies genoeg word hulle nie deur die mans in dié verhale as verleidsters herken nie.

Deur die humoristies-ironiese toon van die verhaal waarin Kobus Oosthuizen in sy selfgewaande insig in die vrou - haar liggaamlike uiterlike, haar psige en haar geesteslewe - hul netjies kategoriseer en reduceer tot hoer of heilige, slaag Scheepers daarin om die proses om te keer, om inderdaad van Kobus Oosthuizen 'n stereotiepe, karikatuuragtige man te maak vir wie manlikheid sinoniem is met gesag en superioriteit. Sy eie siening van homself as die sterk, vreeslose, onafhanklike man word nie net deur Scheepers se uitbeelding van hom gekarikaturiseer nie, maar hy ondermyn sy eie manlikheid deur sy optrede. Hy toon homself as bang, onseker, weerlose seun wat, ten spyte van sy adolessente illusies die moederinstink in Adri wakker maak.

Die humoristiese, maar ook duidelik ironies-spottende aanslag teen die skrywerskap van Kobus Oosthuizen, word hier ook 'n aanslag teen die stereotiepe uitbeelding van die vrou in die Afrikaanse literatuur deur manlike Afrikaanse skrywers, 'n onderwerp wat uitvoerig bespreek word in *Breaking Barriers: Stereotypes and the Changing of Values in Afrikaans Writing* deur C.N. van der Merwe (1994), waarvolgens die stereotiepe uitbeelding van die vrou in die Afrikaanse prosa teruggevoer kan word tot die geïdealiseerde rol van die vrou as volksmoeder (Van der Merwe 1994:50).

In Kobus se siening van Marietjie as die ideale vrou wat hom altyd sal liefhê, respekteer en gehoorsaam, en na hom sal opsien as die hoof van die huis, word die stereotiepe rolle in die vroeë Afrikaanse prosa teruggevind: "The man ... provides the family with what they need. Since all are dependant on him, he is the ruler with the final authority. The roles of the woman are that of wife and mother. Her place is inside the house; outside the house she has nothing to perform except deeds of charity. The function of the young woman, the 'rose' and the 'lily', is to give her love and her beauty to the man whom she loves. Her femininity is complemented by the masculinity of her beloved" (Van der Merwe 1994:54). Hierteenoor word Adri as "daardie vrou" die ander uiterste stereotipe van die vrou, die "seductive whore" (Van der Merwe 1994:63).

In die karikaturisering van die stereotiepe manlike en vroulike geslagsrolle in "Die vrou: Kobus Oosthuizen" wil Scheepers hierdie rolle juis ontmasker in 'n poging om hulle te

elimineer. Deur die uitbeelding van Kobus Oosthuizen as toonbeeld van manlike chauvinisme, wat ten spyte van sy onkunde en naïwiteit sy manlike superioriteit probeer bevestig deur die stereotiepe uitbeelding van die vrou, lewer Scheepers enersyds kommentaar op die manlike uitbeelding van die vrou in die literatuur, maar andersyds word haar uitbeelding van Kobus Oosthuizen juis 'n aanduiding van die gemak waarmee 'n skrywer in stereotipes kan verval.

Scheepers se vrouefigure in *Dulle Griet*, maar ook in haar later werk, word dan ook as 't ware 'n korrektyf op die stereotiepe uitbeelding van die geslagte, veral ook in die uitbeelding van die man-vrou-verhouding. In *Dulle Griet* tref ons die vrou in verskeie gedaantes aan - die vrou as weerlose slagoffer, maar ook as weerbare, berekende uitbouter.

9. Samevatting: *Dulle Griet*

Die bundel vorm 'n hegte eenheid wat inhoud en vorm betref. Die sentrale temas word nie net vergestalt in die verhale wat aangebied word nie, maar ook in die samestelling van die bundel, die indeling van die verhale in twee afdelings, selfs die inhoudsopgawe en omslag van die bundel skakel met die verhale om 'n hegte, samehangende geheel te vorm.

Die inhoudsopgawe verskaf byvoorbeeld belangrike inligting oor die indeling van die verhale in twee definitiewe afdelings. As 'n mens die gebeure en situering van die verhale in die twee afdelings van die bundel van nader beskou, is een van die opvallendste verskille tussen die twee dele dat 'n aantal verhale in die eerste afdeling nou aansluit by verhale in *Die ding in die vuur*. Soos in *Die ding in die vuur*, is daar verhale in deel een van *Dulle Griet* waarin die wêreld van die swart vrou in 'n tradisionele gemeenskap onder die soeklig geplaas word. Voorbeelde hiervan is onder meer "Die skrywer", "Die familiefees", "Onder 'n skuilnaam" en "'n Tuisnywerheid langs die pad". 'n Mens sou hierdie verhale saam met *Die ding in die vuur* kon sien as behorende tot Scheepers se Zoeloelandse fase. Hierdie fase bevat hoofsaaklik verhale wat ingebed is in die kultuur en ervaringswêreld van die swart vrou op die Zoeloelandse platteland.

Teenoor die verhale wat tot die sogenaamde "Zoeloelandse fase" behoort, is daar in dié bundel ook verhale wat wel in die Zoeloelandse platteland gesitueer is, maar waar dié omgewing slegs die agtergrond vorm waarteen die gebeure voltrek word. In dié verhale begin die klem al meer verskuif na die tema van die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid in die vrou se verhouding met die man. Dit blyk reeds uit verhale soos "Dansmaat", "Die maaltyd" en "COMMAND". Die klem verskuif dus vanaf verhale waarin die sterk ruimtelike gebondenheid 'n integrale aspek van die verhaal is tot verhale waarin die ruimtes al meer verinnerlik word.

Tegelykertyd verskuif die klem al meer van die vrou se fisiese weerloosheid teen geweld, wat 'n belangrike tema was in *Die ding in die vuur*, na haar emosionele weerloosheid as gevolg van mislukte liefdesverhoudings.

In die lig hiervan is die titelverhaal in meer as een opsig die sentrale fokus van die bundel. Op die oppervlak beskou, is die keuse daarvan as titelverhaal nie toevallig nie. Dit is wat die verhale betref, die middelste verhaal in die bundel. Hoewel "Dulle Griet" wat die indeling betref, tot die eerste afdeling van die bundel behoort, bring dit as fokuspunt van die bundel 'n ander, tematiese indeling van die verhale in die bundel na vore. In die verhale wat "Dulle Griet" voorafgaan, word die vrou dikwels uitgebeeld as fisies en emosioneel weerloos, veral in haar verhouding met die man. Dit blyk uit die liefdelose en verbrokkelende verhoudings wat aan die bod kom in verhale soos "Dansmaat", "Die maaltyd", "Klein kak", "Die Rachelsporsie" en "Die gesprek". In die titelverhaal, "Dulle Griet", tref ons die vrou op haar weerloosste aan - alleen in 'n vreemde stad waar sy haar egskeiding en haar enkelingskap probeer verwerk. In die poskaart wat sy van Dulle Griet in hierdie verhaal koop, word die vroue van hierdie bundel saamgetrek - vroue wat te midde van gevaar, geweld en swaarkry soos Dulle Griet op hulself aangewese is vir oorlewing.

In die verhale wat op "Dulle Griet" volg, word die vrou dikwels nog uitgebeeld as weerloos en is daar sprake van voortdurende spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid. Daar is egter in die verhale wat op "Dulle Griet" volg 'n opmerklike ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid. Reeds in "Onder 'n skuilnaam" en "'n

Tuisnywerheid langs die pad" is daar in die vrou wat na haar egskeiding begin stories skryf om haar inkomste aan te vul en so haarself en haar kinders te onderhou, tekens van 'n weerbaarmaking, soos ook gesien kan word in die swart vroue wat in "'n Tuisnywerheid langs die pad" 'n bestaan maak deur hul ware te verkoop.

Hoewel die vrou se pogings om haar lewe te orden in die rekenaarverhaal, "COMMAND", skeefloop, is daar juis in haar doelbewuste, vasberade poging om beheer te kry oor haar lewe, en veral haar emosies, tekens van 'n soort emosionele bewapening. Die uitbeelding van die vrou as weerbaar in die stryd tussen die geslagte blyk veral uit die verhale in die tweede deel van die bundel.

In "Coitus interruptus" en "Uit twee rigtings" word die vrou as berekende, weerbare verleidster uitgebeeld, terwyl die verhouding tussen die geslagte en die vrou se vroulikheid as wapen 'n interessante wending neem in die lesbiese verhouding in "Poison". Hierdie verhale word dan ook 'n korrektief op die verhaal wat die manlike hooffiguur in die slotverhaal, "Die vrou: Kobus Oosthuizen" skryf, 'n verhaal waarin die stereotiepe voorstellings van vroue as manlike wanopvattinge ontmasker word.

10. Dulle Griet en die ontwikkeling in Riana Scheepers se oeuvre

As 'n mens Scheepers se eerste bundel verhale, *Die ding in die vuur*, met *Dulle Griet* vergelyk, word 'n definitiewe klemverskuiwing duidelik. Terwyl Scheepers in *Die ding in die vuur* veral die wêreld van die swart vrou verken, val die klem in *Dulle Griet* al meer op die man-vrou-verhouding as 'n stryd tussen die geslagte. Dit is 'n stryd wat, soos die swart vrou se stryd in *Die ding in die vuur*, die vrou dikwels weerloos laat en uiteindelik 'n oorlewingstryd word. Terselfdertyd word die verkenning van die seksuele, veral in die verhale met 'n lesbiese inslag, 'n belangrike rigtingwyser vir Scheepers se verhale in *'n Huis met drie en 'n half stories* en *Die heidendogters jubel*.

Hoewel dit nie moontlik is om Scheepers se werk, of die werk van enige skrywer, in netjies afgebakende kategorieë in te deel nie, toon Scheepers se werk tog 'n duidelike ontwikkeling vanaf *Die ding in die vuur*. Terwyl die swart vroue in *Die ding in die vuur* hulle, vanweë sosiale en politieke faktore en die rol van die vrou in 'n patriargale

samelewing, hoofsaaklik in 'n "vroulike" fase bevind, 'n fase wat ooreenkomste vertoon met die vroulike fase in die Britse vroueliteratuur, is dit moeilik om *Dulle Griet* in 'n definitiewe fase te kategoriseer. Dit is waarskynlik toe te skryf aan die uiteenlopendheid van die verhale in die bundel.

Daar is aan die een kant verhale wat nog tot Scheepers se Zoeloelandse fase behoort. Die swart vrou in "Die skrywer" is 'n voorbeeld van die vrou wat, soos die swart vroue in *Die ding in die vuur*, nog die onderdrukking en weerloosheid as gevolg van 'n patriargale kultuur ervaar. In die res van die bundel val die klem egter minder op die vrou as 'n slagoffer van 'n patriargale kultuur. Die klem het in die meeste verhale in die eerste afdeling van die bundel verskuif na die verhouding tussen man en vrou. Hoewel die klem hier nie val op die vrou se ondergeskikte posisie in dié verhouding nie, is hier ook sprake van weerloosheid, maar dan veral emosionele weerloosheid wat in hoofsaak toe te skryf is aan die verbokkeling van die man-vrou-verhouding op seksuele, maar ook emosionele vlak. In die uitbeelding van die disintegrasie van die heteroseksuele verhouding word die disintegrasie toegeskryf aan 'n verskeidenheid faktore - ontrouheid, 'n afwesigheid van kommunikasie en 'n verby mekaar leef. Die man-vrou-verhouding word as verstarrend ervaar. Die opheffing van kommunikasie tussen man en vrou, en die verstarring van dié verhouding lei tot die ontbinding van hierdie verhouding, wat die vrou (en die man) dikwels weerloos laat. Die vrou se stryd om op haar eie 'n bestaan te probeer maak na 'n egskeiding, om haarself te bewapen, word uitgebeeld in verhale soos "Dulle Griet", "Onder 'n skuilnaam" en "'n Tuisnywerheid langs die pad".

Hoewel die vrouefigure in die eerste afdeling van hierdie bundel in die verbokkeling van hul verhouding met die man dikwels weerloos is, is daar juis in die vrou se konfrontasie daarvan, haar geleidelike aanvaarding en uiteindelijke bewapening vir die oorlewingstryd reeds tekens van 'n soort emansipasie te bespeur. In die uitbeelding van verstarrende, stagnerende en disintegrerende man-vrou-verhoudings en die vrou se geleidelike emansipasie toon dié verhale duidelik feministiese trekke. Tog kan 'n mens nie 'n direkte parallel trek tussen hierdie kenmerke in *Dulle Griet* en die werk van die sogenaamde feministiese skrywers uit hierdie periode in die Britse vroueliteratuur

nie. Terwyl die feministe se werk hoofsaaklik gekenmerk is deur 'n sterk politieke agtergrond waarin vroue vir stemreg geveg het, met die sterk feministiese strewe na 'n sogenaamde "Amazon utopia" en die 'verskuilde' begeerte om soos mans te wees, is hierdie kenmerke baie duidelik afwesig in *Dulle Griet*.

In die verhale in die tweede afdeling van die bundel tref ons die vrou in nuwe gedaantes aan. In die uitbeelding van die vroue in "Coitus interruptus" en "Uit twee rigtings" word die man-vrou-verhouding uit 'n ander perspektief belig in die koel-berekende onemosionaliteit waarmee die vrouens hul manlike 'slagoffers' verlei en uitoorlê, 'n tegniek wat reeds in *Die ding in die vuur* gebruik is. In die klem op die vrou se verkenning en ontdekking van haar eie seksualiteit, maar dan veral in die verkenning van die lesbiese, hier moontlik as 'n alternatief op die tradisionele heteroseksuele man-vrou-verhouding, is daar in *Dulle Griet* sterk feministiese trekke aanwesig. Die geleidelike ontwikkeling van vroulike tot meer feministiese fase in die werk van Scheepers is ook merkbaar in die spottend-ironiese toon van die slotverhaal, "Die vrou: Kobus Oosthuizen", waarin Scheepers die spot dryf met die manlike stereotipering van vroue in die literatuur.

Showalter waarsku dat die vroulike, feministiese en vrouefases nie as drie aparte, duidelik afgebakende kategorieë gesien moet word nie. Inderdaad kan 'n mens die vrouefigure in *Dulle Griet* nie sonder meer "feministies" noem nie, hoewel die bundel oorkoepelend gesien, reeds subtiële feministiese trekke vertoon. Die vroue in dié bundel word Griete wat hul eie stryd stry in 'n wêreld vol geweld, monsters en verwoesting. Soos *Dulle Griet* bewapen hierdie vroue hul teen verwoesting en weerloosheid - hul wapenrusting is nie borsplate van yster nie, maar onafhanklikheid, emosionele weerbaarheid en die vermoë om met of sonder 'n man te oorleef.

Hoofstuk 4

'n Huis met drie en 'n half stories

1. Inleiding

"Riana Scheepers het met haar eerste twee kortverhaalbundels, *Die ding in die vuur* en *Dulle Griet*, reeds 'n aanduiding gegee van die temas waaroor sy skryf. Die posisie van die vrou is 'n baie prominente gegewe, maar ook die wêreld van die kind en die swartmens. Hierdie temas vind die leser terug in haar jongste bundel, *'n Huis met drie en 'n half stories*, maar dan met uitbreidings en verleggings wat dié versameling meer as 'n blote hersegging van haar vorige werk maak" (Smuts 1995:93).

Die vernuwing wat 'n mens in Scheepers se derde kortverhaalbundel opmerk, is juis geleë in die uitbreiding en verlegging van nou reeds bekende temas in haar werk. Die klem val weliswaar steeds op die vrou en ook die kind, soos in haar vorige twee verhaalbundels, maar die gedurfde uitbeelding van vroulike seksualiteit wat grootliks nog in dié twee bundels ontbreek, word die fokus van baie van die verhale in *'n Huis met drie en 'n half stories*. Die klem verskuif in dié bundel ook dikwels van die uitbeelding van die fisiese wêreld waarin die vrou haar bevind en waarin sy moet oorleef, na innerlike ruimtes en wêrelde wat in hierdie bundel ondersoek word in wat uiteindelik 'n soeke word na 'n eie vroulike identiteit.

As 'n mens die verhale in die bundel beskou in die lig van hierdie soeke na 'n vroulike identiteit, is dit opmerklik dat die verhale in die eerste afdeling hoofsaaklik handel oor die jong kind en adolessent se verhouding met ouers en later ook grootouers. Die kind se identiteit word binne hierdie geslote familiekring gevestig en gevorm in verhoudings wat latere verhoudings met die buitewêreld en as volwassene beïnvloed.

Hoewel die verhale in die tweede afdeling, deur die verkenning van die wêreld van die kind, grootliks aansluit by dié wêreld soos verken in *Die ding in die vuur*, is dit opmerklik dat die kind, en veral ook die meisie, in van hierdie verhale gekonfronteer word met die werklikheid buite die veilige familiekring. Hierdie konfrontasie met die

werklikheid laat reeds as kind vrae ontstaan oor haar plek en rol in 'n manlik-gedomineerde samelewing.

In die derde afdeling van die bundel word die volwasse vrou uitgebeeld en val die klem op haar ervaring en verkenning van haar seksualiteit in 'n verskeidenheid fasette. Vroulike seksualiteit word uitgebeeld as integrale aspek van vrouwees en dus ook van vroulike identiteit. Die vrou se ondersoek na haar seksualiteit word hier veral in verband gebring met die vestiging van 'n vroulike identiteit. Die vestiging van 'n eie identiteit geskied egter nie in isolasie nie, en so word die vrou ook in hierdie verhale gekonfronteer met verhoudings waardeur haar identiteit bepaal word. Een van die belangrikste verhoudings wat hier vanuit 'n vroulike perspektief ondersoek word, is haar verhouding met God en die uitlewing van die seksuele en die religieuse binne 'n patriargale godsdiens.

Soos in Scheepers se vroeëre bundels, is dit egter veral die vrou se verhouding met die man wat sentraal staan. En soos in haar vorige bundels word hierdie verhouding in baie verhale uitgebeeld as 'n volskaalse oorlog tussen die geslagte waarin die vrou slegs in 'n manlike wêreld kan oorleef deur volgens haar eie reëls te leef.

Die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid in Scheepers se vrouefigure, wat in *Die ding in die vuur* en *Dulle Griet* 'n sentrale plek inneem, word ook teruggevind in die uitbeelding van die vroue in '*n Huis met drie en 'n half stories*. Maar anders as in die vorige twee bundels, waar die vrou haar weerloosheid dikwels ervaar as fisiese en sosiale weerloosheid in 'n manlike sisteem, word dié spanning in hierdie bundel grootliks verinnerlik. Hoewel die vrou haarself nog steeds, soms ook fisies, moet bewapen om te oorleef in 'n manlik-gedomineerde samelewing, word hierdie spanning in '*n Huis met drie en 'n half stories* grootliks voltrek in die vrou se soeke na 'n eie identiteit. In haar soeke na seksuele, emosionele, geestelike en religieuse voltooiing vind sy dikwels nie vervulling in hierdie problematiese verhoudings nie. Die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid word in '*n Huis met drie en 'n half stories* dus grootliks voltrek as 'n innerlike spanning tussen onvervuldheid en vervulling. Dit gaan om die voltooiing van die halwe storie - die vrou se storie.

2. "'n Huis met drie en 'n half stories" - onvervuldheid en die soeke na 'n vroulike identiteit

As titelverhaal word "'n Huis met drie en 'n half stories" in meer as een opsig die fokuspunt en 'n belangrike sleutel tot die bundel. In die lig hiervan word die plasing van dié verhaal aan die begin van die bundel ook besonder betekenisvol. Van die belangrikste temas wat in die verhale ter sprake kom, word reeds in "'n Huis met drie en 'n half stories" ondersoek. 'n Mens sou dus kon praat van 'n tematiese wisselwerking tussen dié verhaal en baie ander verhale waarop dit inspeel. Tegelykertyd verskaf van die ander verhale ook antwoorde op hierdie verhaal. Hierdeur word die afsonderlike verhale in die bundel saamgebind tot 'n hegte eenheid.

In dié verhaal word van die belangrikste temas in die bundel saamgeweef waarin die vroueverteller se verhoudings met vroue, soos haar ma en Marja, maar ook haar verhouding met die man, deel word van 'n soeke na 'n eie vroulike identiteit. Hierdie soeke word veral uitgebeeld aan die hand van die verteller, maar ook haar ma en Marja se soeke na 'n huis as tuiste.

Die soeke na die huis as tuiste word in die verskillende afdelings waaruit die verhaal opgebou is, gekenmerk deur 'n bykans onontkombare gevoel van onvolkomenheid of 'halfheid', soos wat die titel van die verhaal reeds aandui. Teenoor drie as volmaakte getal waarin die perfekte verhouding tussen begin, middel en einde uitgebeeld word, en wat ook simbool is van die Goddelike Drie-eenheid, is daar in die aanbieding van drie en 'n half stories nie net sprake van 'n verbreking van die volmaakte drie-eenheid nie, maar bring die verwysing na 'n halwe storie reeds die tema van onvervuldheid en onvolmaaktheid na vore wat die lewe van die vroueverteller en die ander vroue wie se lewens met hare verweef is, kenmerk. Dit is hierdie ervaring van onvolmaaktheid en onvolkomenheid wat aanleiding gee tot die soeke na 'n huis as tuiste, maar ook 'n tuiskoms in die voltooiing van die onvoltooide.

In die eerste verhaal neem die verteller se verhouding met haar ma en die ma se soeke na 'n huis waar sy tuishoort, 'n sentrale plek in. Die ma-dogter-verhouding blyk 'n ongewone, hoewel nie problematiese verhouding nie, te wees. Die verteller ervaar

ten spyte van die fisiese teenwoordigheid van haar ma dat daar geen band tussen hulle is nie: "My ma is nie eintlik my ma nie. Vandat ek 'n kind was, weet ek dit al. Ek het dit uiteindelik so aanvaar" (Scheepers 1994:3).

Daar is dus nie sprake van 'n konvensionele ma-dogter-verhouding nie, en terselfdertyd vervul haar ma ook nie die konvensionele rol van eggenote nie: "Die vrou van die groot sandsteenhuis op die plaas is sy ook nie. Dit wou, kon sy nooit wees nie. My pa het dit later ook so aanvaar. Sy het die huishouding aan 'n huishoudster oorgelaat en haar dae in die tuin deurgebring" (p 3). Ons het nie te make met 'n vrou wat die rol van moeder, eggenote en tuisteskepper vervul nie, maar wel 'n sterk individualistiese vrou, wat nie haar identiteit of selfwaarde vind in haar rol as eggenote of moeder nie. Nie haar man of kinders kan die vervulling bring waarna sy voortdurend soek nie. Deur die uitbeelding van die sterk onafhanklike, amper afwesige ma en eggenote wil Scheepers die stereotiepe uitbeelding van die vrou as moeder en eggenote omverwerp en 'n nuwe beeld daarstel - dié van die vrou wat haar eie geluk en haar eie identiteit soek en vind.

Die soeke na 'n huis as tuiste herinner sterk aan Virginia Woolf se se "room of one's own", en hoewel hier nie sprake is van die vrou as skrywer wat 'n karter van haar eie moet hê om uiting te gee aan haar kreatiewe gees nie, is die soeke na 'n tuiste in dié verhaal in groot mate die behoefte aan 'n ruimte waarin sy haarself en haar kreatiwiteit kan uitleef. Dit blyk uit die beskrywing van haar ma se droomtuiste: "En sy weet dat haar ontbrekende brokke lewe weer na haar toe sal terugkom as sy net eers die huis gesien het. Sy sal 'n naam kry, 'n huisgesin, 'n kaggel met 'n vuur. Sy sal perdehoewe in die oggend hoor weggalop; sy sal weer die huishonde se name ken, die boeke in die boekrak, die volksliedere, die taal van haar lyf en haar verstand. Haar verlore lewe sal terugkom, alles sal weer wees soos dit was. As sy net die huis kan kry" (p 5).

Hierdie huis word deur die situering daarvan in 'n wilde, natuurlike woud tegelyk 'n versugting na 'n natuurliker, vryer, ongetemde ruimte. Die donker, mistige woud vol reëngeluide en die "ronde oë van wildsbokke" verkry ook 'n bykomende betekenis, want die woud word dikwels ook met die misterieuse en vroulike, en by implikasie ook

vroulike seksualiteit in verband gebring: "The forest is the place where vegetable life thrives and luxuriates, free from any control or cultivation" (Cirlot 1971:112). Dit is hierdie uitlewing van 'n vroulike identiteit sonder die beperkinge wat deur 'n manlike, patriargale samelewing gestel word, wat ook in latere verhale gemanifesteer word.

Haar ma se ideale tuiste bly egter net 'n droomsfeer - 'n verbeelde, eerder as 'n werklike ruimte. Die enigste skakel wat sy in die werklikheid met hierdie droomsfeer het, is die tuin - "'n onomheinde wildheid van ontelbare bome en slingerende struik wat hul takke tot amper teenaan die huis gedruk het" (p 3). Die onomheinde tuin, wat simbolies word van haar ma se versugting na 'n lewe sonder beperkings, staan in direkte kontras met die geordenheid, maar ook die implisiete beperkinge van haar werklike huis en die boerdery, haar pa se geordende "mielielande en aangeplante weidings outlandsgras" (p 3). Die tuin word 'n soort verlore paradys waarheen sy terugkeer, soos die droomhuis in die woud.

Die soeke na 'n ruimte waarin sy haar 'verlore' lewe kan terugvind, word meer as 'n soeke na 'n huis; dié het sy immers gehad. Haar ma se droomhuis word simbool van die self - die soeke na 'n eie identiteit, maar in die beskrywing van die huis val die klem hier op die soeke na 'n vroulike identiteit. Ten spyte van haar ma se sterk verbondenheid met hierdie droomhuis, 'n verbondenheid wat haar verhouding met man en kinders in die werklikheid beïnvloed, bly hierdie droom on vervul. Sy word telkens bedrieg in haar soektog, en daarom bly die volmaakte tuiste slegs as droom voortbestaan. Die verwoesting van haar tuin in 'n veldbrand, die enigste skakel met die droomhuis, word bevestiging van die onbereikbaarheid van haar droom. Haar ma se storie is daarom in 'n sekere sin die halwe storie - 'n storie van on vervulde drome en onvolmaakte werklikhede.

In die tweede verhaal verskuif die klem na die verteller se verhouding met Marja, haar vriendin-ma. Soos haar ma in die eerste verhaal, is Marja geen konvensionele vrou nie. Sy is 'n enkeling en 'n buitestaander: "Sy stap om van mense ontslae te raak, het sy gesê ... Hulle gee nie om dat sy alleen stap nie, en buitendien dink hulle almal dat sy 'n bietjie mal is" (p 7). Soos die verteller se ma is sy sterk individualisties. Sy leef haar

lewe nie deur 'n man en kinders nie - haar kind het sy alleen grootgemaak en sy is nooit getroud nie.

Haar vriendskap met Marja word in groot mate 'n plaasvervanger vir die verhouding wat sy nie met haar ma gehad het nie, hoewel Marja, later inderdaad as haar skoonma, ook geen tradisionele ma-rol in haar lewe vervul nie. Teenoor haar ma se onbereikbare, onvindbare droomtuiste is daar in Marja se huis op Onrus 'n suggestie van die verwesenliking van die droom, 'n vind van die volmaakte tuiste, en tegelyk ook van die versoening tussen droom en werklikheid.

Marja se huis op Onrus word haar droomhuis waar sy haarself uitleef, waar die verteller ook tuiskom, en waarin die soeke na die self opgelos word. Ook hierdie huis word simbolies van die soeke na 'n vroulike identiteit. Soos haar ma se droomhuis, word Marja se seehuis 'n vrye ruimte. Soos haar ma se tuin, is Marja se huis ongeorden: "Haar huis was vol stof en boeke en potte vol droë, vergete blomme" (p 8). Sy is ook nie die konvensionele 'goeie' huisvrou en tuisteskepper nie. In hierdie ongeordende, maar geborge tuiste is die verteller ook gelukkig en kom sy tuis.

Tog is daar in hierdie verhaal ook sprake van onvolkomenheid en onvervuldheid. Soos wat haar ma se tuin in die veldbrand verwoes word en haar pa die plaas verkoop, word die droom en die verteller se oënskynlik volmaakte geluk vernietig. Na haar dood word Marja se huis verkoop, en selfs in die verteller se droom word die huis en die melkhoutboom, en dus die gelukkige tuiste, vernietig. Marja se storie is weens die vernietiging van die huis in die verteller se droom dus ook 'n halwe storie.

Die onvolkomenheid wat die verhaal kenmerk, word verder bevestig deur die verteller wat nie blywende geluk vind in haar huwelik met Marja se seun nie. Soos Marja en haar ma ervaar sy geen tuiskoms in 'n tradisionele rol nie. Die dubbelverdiepinghuis in Kampsbaai word nooit hare nie. Dit word 'n vreemde huis wat sy betrek; 'n manlike ruimte. Sy gaan woon by hom, en die huis word, soos Marja se seun, nooit hare nie. Haar enigste vertroosting vind sy, soos haar ma, in die tuin, wanneer sy met haar vertrek 'n "arm vol rose en irisse" pluk.

Die huis as ruimte verkry in dié verhaal egter meer as een betekenis. In die droomtuiste word die betekenis van huis in die tradisionele sin geïroniseer in die omverwerping van die tradisionele, patriargale opvatting dat 'n vrou se plek in die huis is. Hierdie ironisering van die tradisioneel vroulike rol word 'n "killing of the angel in the house", die "utterly unselfish [woman who] excelled in the difficult arts of family life ... sacrificed herself daily ... never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others" (Woolf 1993:3). Want die verteller se ma in die eerste verhaal en ook haar vriendin, Marja, in die tweede verhaal, is juis direkte teenoorgesteldes van die "angel in the house".

Die vrou neem dus as 't ware weer die huis oor, nie om dit vir man en kinders 'n gelukkige tuiste te maak waarna hulle kan terugkeer nie, maar om dit vir haarself op te eis as haar persoonlike en private sfeer.

In die derde verhaal word die soeke na 'n huis en tuiste, verder ontgin. Hierdie keer is dit die verteller self wat letterlik haar tuiste verlaat wanneer sy haar tasse pak en die land tydelik verlaat. Haar reis word, soos haar ma se gedagtereise, 'n soeke na haarself. Hierdie soeke word vervul wanneer sy "êrens tussen Galway en die ruïnes van Thoor Ballylee" (p 11) haar ma se huis sien - 'n kliphuis met drie verdiepings en 'n boonste dakkamer met 'n venster wat oopmaak in die bome. Haar ma se droom word dus deur haar verwesenlik. Tog is dit ironies dat sy, "blond en bruin van hierdie land se son en aarde, my lyf stoets, my karakter met boerse koppigheid bedeed" (p 3), juis in 'n vreemde land tuiskom, haarself vind, 'n man wat haar gelukkig maak, en in die vind van haar ma se huis, ook die afstand tussen haar en haar ma uitwis.

Soos haar ma se tuiskoms slegs 'n droom was, en soos wat die geluk wat sy in Marja se huis ervaar ook net tydelik is, is hierdie tuiskoms kortstondig en onvolkome. Uiteindelik keer sy terug na haar land en Seán na sy Cathleen.

In die laaste verhaal, die halwe verhaal, word die soeke na 'n huis as tuiste en die soeke na vervulling uitgebou deur 'n spel met kontraste. Deur die koop van die halwe huis word die verteller as 't ware heel, vind sy haarself en vind sy 'n tuiste, maar

bevestig sy ook die band tussen haar en haar ma, want soos haar ma se huis het haar huis ook 'n dakkamer met 'n venster wat tussen die bome oopmaak. En in haar halwe huis leef sy, soos haar ma en Marja, "met die droefnis van geluk wat [sy] geken het" (p 12). Hierdie halwe huis is ook haar eie huis - nie haar ma, of Marja, of dié se seun of Seán se huis nie - en daarom kom sy vir die eerste keer hier werklik tuis. Anders as haar ma se droomhuis, die droom van Marja se huis en die herinnering aan Seán behoort haar huis tot die werklikheid - 'n werklikheid wat nie drome uitsluit nie, maar waarin droom en werklikheid in harmonie is: "Ek is gelukkig in my krakerige, halwe Kaapse huis ... snags as die wind waai, droom ek van Ierland. Van woude en ruïnes met die kleur van grond. En van my ma" (p 12).

Die gevoel van onvoltooidheid, van onvolkomenheid bly tog in 'n mate voortbestaan, want hierdie storie is in werklikheid die enigste halwe storie, die enigste een wat nie voltooi is nie, maar nou begin. As die verhale in die konteks van die bundel beskou word, kan hulle in sekere sin as die voltooiing van hierdie halwe verhaal beskou word.

In die ander verhale in die eerste afdeling word die soeke na 'n vroulike identiteit in "'n Huis met drie en 'n half stories" voortgesit in die kind se vestiging van 'n eie identiteit deur die sentrale plek wat die kind se verhouding met ouers en grootouers, maar ook die voorgeslagte, inneem ("Layegile", "Dié polsende vrug" en "Die lekkerste begrafnis in jarre").

3. Die pa-dogter-verhouding in "Pa" as struikelblok in die vestiging van 'n seksuele identiteit

Die problematiese pa-dogter-verhouding in die verhaal "Pa" is die rede vir die dogter se onvolkome emosionele en seksuele ontwikkeling. Die emosionele en seksuele sekuriteit wat sy in die seksuele fantasieë oor haar pa ervaar, is 'n skynvervulling wat juis haar seksuele en emosionele volwassewording verhinder.

Die verhaal sluit in baie opsigte aan by "'n Huis met drie en 'n half stories" waar die verteller ten spyte van haar ma se fisiese teenwoordigheid geen emosionele band met haar ervaar nie. In "Pa" vind die fisiese afwesigheid van haar pa en haar ma se

emosionele onbetrokkenheid neerslag in die tienerdogter se emosioneel-seksuele fiksasie met haar pa.

Die gevoel van onvervuldheid, van 'halfheid' wat die verteller in "'n Huis met drie en 'n half stories" ervaar, en die behoefte aan voltooiing of vervulling is ook in "Pa" 'n belangrike tema. Hier word die onvervuldheid uitgebeeld in die tienerdogter se teruggryp na 'n volmaakte kindertyd.

As gevolg van haar pa se vroeë dood en haar onvermoë om haar daarmee te versoen, word die pa-figuur die objek van die tienerdogter se seksuele fantasieë - fantasieë wat enersyds 'n wyse word waarop sy probeer om die verlies van haar pa te verwerk, maar ook verband hou met haar seksuele ontwaking en die aanvaarding van 'n volwasse seksuele identiteit.

Haar seksuele fantasieë oor haar pa word ook 'n manier waarop sy van die onmiddellike, onhanteerbare werklikheid probeer wegvlug. As gevolg van haar ma se verhoudings met ander mans, word die ma-dogter-verhouding problematies. In haar openlike vyandigheid teenoor haar ma se mansvriende, openbaar sy 'n vrees dat 'n ander man haar pa se plek sal inneem, en so die laaste herinneringe aan hom sal uitwis. Sy vrees ook 'n verhouding wat haar sal uitsluit, soos wel ook gebeur wanneer haar ma met die skoolhoof, mnr Erasmus, begin uitgaan: "Sommige aande gaan my ma saam met hom uit. Hulle gaan eet, of gaan bioskoop toe. Ek is nie bang om alleen by die huis te bly nie" (p 15).

Terwyl haar pa die fisies afwesige ouer word, is haar ma, ten spyte van haar fisiese teenwoordigheid, emosioneel afwesig. Haar seksuele fantasieë, waarin sy teruggryp na 'n volmaakte kindertyd, word 'n soeke na vervulling en voltooiing. Hierdie teruggryp na haar kindertyd word vir haar ook 'n teruggryp na 'n 'voltooide' gesin waarin sy die verhouding tussen haarself, haar ma en haar pa as harmonieus ervaar het. Die volmaakte drie-eenheid van die gesin word verbreek wanneer haar pa sterf en haar ma as gevolg van haar eie hartseer, haar emosioneel van die dogter afsluit. Haar fantasieë word 'n poging om die gefragmenteerde herinneringe wat sy van haar pa

het, lewend hou, die halwe gesin weer heel te maak, haar ma se hartseer te stil en haar eie onsekerheid uit te wis.

Weens haar kinderlike onbegrip oor haar pa se dood, die onwerklike begrafnis en haar ma se onwilligheid om oor hom te praat, word haar pa se dood nooit vir haar werklikheid nie en daarom is haar obsessie met haar pa meer as die soeke na 'n afwesige vaderfiguur. Dit word 'n soeke na haar eie identiteit wat sy slegs kan vind in haar identifikasie met haar ouers.

As adolessent maak die fisiese en emosionele veranderinge wat haar seksuele volwassewording meebring haar meer weerloos. Soos haar klasmaats, is sy oningelig oor seks: "Louise Fourie vertel my 'n mens moet heeltemal kaal wees as jy by 'n man slaap voordat 'n mens 'n baba daarvan kan kry" (p 16). Haar onsekerheid word vererger deur haar ma se onsimpatieke en onbelangstellende houding teenoor haar liggaamlike ontwikkeling en die emosionele verwarring wat dit meebring: "Op 'n dag vra ek my ma of ek nie maar 'n bra kan kry nie. My ma vra, het jy dit dan nou al nodig? ... Vat dan maar geld uit die kombuisblik, sê sy gelate. Gaan Kopmans toe en vra daar vir die vrou. Kan Mamma nie saam met my kom nie, wil ek vra, maar my ma is droewig en stil" (p 15). In 'n tyd waarin sy emosionele ondersteuning en begrip, maar ook inligting van haar ma nodig het, is haar ma emosioneel afwesig. Sy gryp daarom terug na die gelukkige herinneringe en die gevoel van geborgenheid wat sy by haar pa ervaar het: "... sy arms is om my hy speel rympies met elke vinger van my linkerhand en toe my regterhand en toe elke toontjie die son maak blertse preeel lig blare akkedis ek voel sy hande op my rug sodat ek nie van sy skoot kan afval nie ..." (p 14). In haar fantasieë oor haar pa ervaar sy sekuriteit, is sy weerbaar teen die veranderinge wat seksuele volwassenheid meebring, en waarvoor sy liggaamlik, maar nie emosioneel gereed is nie. Sy bou dus haar seksuele fantasieë, maar ook haar seksuele identiteit om die emosionele sekuriteit wat sy by haar pa ervaar het.

As gevolg van haar pa se vroeë dood gee die gebrek aan identifikasie met hom as kind daartoe aanleiding dat sy as tiener hierdie noodsaaklike fase in haar ontwikkeling, wat Freud die oedipale fase noem, probeer verwerk deur 'n fiksasie met haar pa.

Omdat sy weens haar ma se emosionele afwesigheid nie met haar kan identifiseer nie, ontgroeï sy as 't ware nooit die oedipale fase nie en word haar vader-fiksasie "an 'infantile neurosis' that is an important forerunner of similar reactions during the child's adult life" (Encyclopaedia Britannica 1986:879).

Aangesien sy die geborgenheid en veiligheid wat sy in haar verhouding met haar pa ervaar het, met die seksuele verbind, word die seksuele werklikheid vir haar bedreigend: "Faffa van Rensburg, die spiesgooi-held van die C-klas, sit langs my in die skoolsaal toe ons na 'n fliek van ons voorgeskrewe boek kyk. In die donker probeer hy my soen. Sy mond is nat en oop, sy tong probeer in my mond indruk. Ek ruk my kop weg en vee my gesig af" (p 16). Teenoor haar klasmaats se belangstelling in en eksperimentering met die seksuele, word haar fantasieë 'n plaasvervanger vir die werklikheid, en verhinder dit haar seksuele en gepaardgaande emosionele volwassewording.

Anders as haar klasmaats, kan sy nie haar fantasieë met die werklikheid versoen nie, en belemmer dit uiteindelik haar seksuele verhoudings in die werklikheid, juis omdat die normale en liefdevolle pa-dogter-verhouding waardeur die basis gelê word vir die latere identifikasie met seuns, nooit vir haar werklikheid geword het nie. Tog word haar fantasieë oor haar pa gekenmerk deur toenemende bewuswording van haar eie seksualiteit. Maar anders as haar vriendinne wat eksperimenteer, bly haar seksuele aangetrokkenheid tot die skaam seun, Siegfried, ook beperk tot fantasieë.

Uiteindelik vind hierdie afwesigheid van haar pa en die seksuele fantasieë oor hom neerslag in haar mislukte seksuele verhoudings as volwassene: "Ek verbreek die verhouding ná vier maande. My ander verhoudings hou ook nie lank nie" (p 19). Soos in haar tienerjare, word haar soeke na 'n minnaar weereens 'n soeke na 'n vaderfiguur by wie sy veilig en geborge kan voel. Omdat sy nie haar verlore vader in haar eerste ruwe minnaar terugvind nie; sy dit nie regkry om met haar kop "teen sy bors aan die slaap te raak nie" (p 19), verbreek sy die verhouding, soos ook ander verhoudings. Dit gebeur juis omdat hierdie mans nie die plek van haar gefantaseerde vaderfiguur kan inneem nie.

Haar skynbare versoening met haar pa se dood wanneer sy 'n minnaar ontmoet wat sy plek kan inneem, bring net oënskynlike bevryding. Hoewel sy deur haar minnaar haar pa se dood verwerk, is haar seksuele verhouding met hom 'n uitlewing van haar seksuele fantasieë oor haar pa. In plaas daarvan dat sy deur die seksuele haar fantasieë oor haar pa verwerk, word die man wat sy ontmoet nie net haar minnaar nie, maar die pa wat sy nooit gehad het nie. Die slotwoorde van die verhaal, "Ek onthou al minder van my pa" (p 20), verkry daarom ook 'n ironiese betekenis. Sy slaag slegs daarin om vrede te maak met haar pa se dood deur die hereniging met die pa-figuur in haar minnaar. In die 'pa-dogter-verhouding' tussen haar en die minnaar by wie sy uiteindelik geluk vind, vind sy oënskynlik volmaakte geluk, maar in die projektering van haar seksuele gevoelens op 'n minnaar wat die rol van haar pa moet bly vervul, bly die suggestie van 'halfheid' voortbestaan.

4. Die stereotipering van geslagsrolle en die stryd om aanvaarding in 'n manlike wêreld: die meisie in "Ses"

In "Ses" word die vrou se stryd om aanvaarding as die man se gelyke, en daarom as volwaardige lid van die samelewing, uitgebeeld in die bruin kinders se krieketwedstryd op die oop veld in Mitchellsplain. Veel belangriker as die kragmeting tussen die twee spanne, is die kragmeting tussen die geslagte, en spesifiek die meisie se stryd om as enigste "meisiemens" as 'n volwaardige spanlid te word. Anders as die seuns, moet sy, as meisiekind, en indringer, haar waarde bewys.

In haar stryd om aanvaarding word die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid in die stryd tussen die geslagte ook vergestalt in die spanning tussen aanvaarding en verwerping.

Hoewel sy Rodney se span vir hom volmaak, beskou die seuns haar nie as 'n volwaardige lid van die span nie, en word sy ook nie toegelaat om te boul of te kolf nie. As meisie mag sy nie deel wees van die werklike aksie nie, soos ook blyk uit haar beswaar: "Ek moet net hier staan en hol vir julle" (p 39). Sy is die meisiekind en daarom word sy fisies uitgeskuif na die rand van die krieketveld, soos wat sy ook op sosiale vlak deur die seuns uitgeskuif word. Sy word slegs geduld omdat daar nie 'n

ander seun is om die span vol te maak nie ('n bewys van hul dubbele standaarde), maar as meisiekind kan sy in hulle oë slegs gedeeltelik aan hulle eise voldoen. Sy moet, anders as die seuns, "eers wys of [sy] 'n bol kan vang" (p 39). In die seuns se bevooroordeelde optrede teenoor die enigste meisie in hul span word die eeue-oue ongelyke magsverhouding tussen die geslagte geopenbaar, en dit is ook 'n weerspieëling van hoe seuns en dogters reeds as kinders deur 'n geslagsgebaseerde samelewing geprogrammeer word om bepaalde geslagsrolle te vervul: Die seuns gebruik haar om hul span vol te maak en die hardloop- en vangwerk te doen, maar sy word uitgesluit van die interessante deel van die spel. Sy word 'n kans ontsê om werklik deel te neem en so te bewys dat sy net so goed soos hulle kan wees. As meisie kry sy nooit die geleentheid om op gelyke voet met die seuns kragte te meet nie.

Die kinders se spel kan dus enersyds gesien word as die resultaat van die sosialisering van stereotiepe geslagsrolle en die vaslegging van "control myths", maar andersyds word hul spel ook 'n beeld van die stryd tussen man en vrou as volwassenes. Die gedrag wat die seuns hier in hul optrede teenoor die meisie openbaar, is 'n weerspieëling van hul sosialisering en suggereer dat hulle as volwassenes ook hierdie stereotiepe opvattinge sal ervaar en so sal voortsit.

Die uiteenlopende 'eise' wat die samelewing aan seuns en dogters, en implisiet aan mans en vroue stel, is indirek verantwoordelik vir die geslagsvooroordele wat die kinders in hul spel openbaar. "The expectations of parents, and later of teachers and peers, prepare little girls and boys for realities that diverge not only from the previous generation's, but even more from one another's. These socialization experiences groom females and males to live in two very different worlds" (Lipman-Blumen 1984:55). In hierdie verskillende wêreld wat reeds sedert geboorte vir seuns en meisies geskep word, word meisies van kleins af geleer om 'vroulik' op te tree, wat onder meer beteken dat rowwe speletjies afgekeur word. Van meisies word verwag om hulle vroulik te gedra en sodoende word hulle uitgesluit uit die aggressiewe manlike wêreld. Dit is binne hierdie gesosialiseerde opvattinge oor manlike en vroulike rolle dat die meisiekind in "Ses" haar waarde as bekwame krieketspeler probeer

bewys. Haar stryd is dus verteenwoordigend van die stryd tussen die geslagte, maar ook van haar stryd om eiewaarde.

Haar ondergeskikte posisie blyk veral uit die opnoem van die spanlede: "Rodney, James en 'n meisiekind. Eldrid, Selwyn en Tollie" (p 39). In hierdie span is sy die enigste naamlose lid, want sy is 'n "meisiekind", en juis as gevolg daarvan word sy nie as individu behandel nie, maar is sy die slagoffer van die seuns se vooroordele teenoor 'meisiekinders' in die algemeen.

Die krieketwedstryd is vir haar dus nie 'n wedstryd tussen twee spanne nie, maar 'n stryd om aanvaarding deur die seuns, en terselfdertyd 'n stryd met haar gesosialiseerde geslagsrol. As meisiekind moet sy 'n rok dra - iets wat haar beweeglikheid beperk. Daarom ook dat sy die rok by "haar pentie ingedruk het vir die hardloop" (p 39). Dit kan gesien word as simbolies van die beperkinge wat haar gesosialiseerde geslagsrol aan haar stel. Wanneer sy haar vervies en huis toe loop, trek sy haar rok uit haar broekie uit, word sy weer "meisiekind" met al die beperkinge wat dit inhou.

Deur vir haarself die dinge op te noem wat meisies kan doen, en waarvan seuns uitgesluit is, probeer sy vergoed vir die verwerping deur die seuns. Ironies genoeg bevestig dit juis haar onbenydenswaardige posisie: "Wat hulle nie weet nie is dat 'n meisiemens veel beter is met dinge ... en hulle weet van allerhande dinge nog voordat seuns daarvan weet omdat hulle hul oë kan oophou en dinge sien wat seuns nie eens van weet om na te kyk nie, wê" (p 40). Haar vermakerigheid bied skrale troos, want soos die seuns is die dinge waarvan meisies weet, en wat seuns uitsluit, vir haar net so 'n groot geheim as vir hulle. Verder verrai haar oningewydheid in die aanloklikhede van vrouwees haar kinderlike onskuld. Die seksuele suggestie in "antie Mary" se verwysing na party vroue wat "soos blits op 'n bol" is, word vir haar bewys van meisies wat dinge beter kan doen as seuns, soos "om 'n bol te vang" (p 40).

As rabbedoe interesseer 'vrouedinge' haar glad nie. Wanneer sy dus die bal na haar kant sien aankom, word dit vir haar die geleentheid om haarself te bewys, om "Tol en

sy blêrrie bek" toe te kry, en toegelaat te word tot die seuns se wêreld waarin sy haar tuis voel. Hierdie groot kans op aanvaarding deur die seuns eindig egter in 'n tragedie wanneer sy blindelings pad toe hardloop agter die bal aan - met die suggestie dat sy doodgery word deur die swaar verkeer op die pad waarvan daar reeds aan die begin van die verhaal melding gemaak word: "Net bokant haar druis die verkeer in die pad verby ... As die robotte na groen oorslaan, brul hulle en storm vorentoe" (p 38). Haar stryd om aanvaarding, as slagoffer van stereotiepe geslagsrolle, word dit dus letterlik 'n stryd wat haar dood kos.

"Ses" sluit, deur die insluiting daarvan in die tweede afdeling van die bundel, aan by die verhale wat handel oor die ontwikkeling van die kind - spesifiek die meisie wat haar man moet staan binne 'n samelewing wat haar steeds beskou as 'n aanvulling tot die man.

In die derde afdeling van die bundel word die vrou se verkenning en gedurfde uitlewing van haar seksualiteit op boeiende wyse verweef met haar soeke na 'n vroulike identiteit in "'n Huis met drie en 'n half stories" en haar stryd om oorlewing in 'n manlike samelewing in "Ses". Anders as in "Ses", verskuif die speelveld in die derde afdeling van die krieketveld na die seksuele, en word die stryd soms 'n seksuele spel, maar tegelykertyd verskuil die spel, soos die krieketwedstryd in "Ses", dikwels die vernietigende stryd tussen die geslagte.

Die vrou se verkenning en ervaring van haar eie seksualiteit word in die derde afdeling van die bundel 'n soeke na 'n eie vroulike identiteit, en dus voltooiing binne haarself. Hierdie soeke lei tot die verkenning en vestiging van 'n eie seksuele identiteit. In haar verhouding met die man word die vrye, volkome uitlewing van haar seksualiteit en identiteit as vrou dikwels bedreig en word sy weerloos gelaat deur die ondergeskikte posisie wat sy in 'n patriargale samelewing beklee.

5. Die vrou se verkenning van haar eie seksualiteit - die seksuele as genesende en bevrydende ervaring in "Elikser" en "Die een met die ding"

Die vrou se soeke na 'n vroulike identiteit, wat in "'n Huis met drie en 'n half stories" uitgebeeld word in die vroue se soeke na 'n vrye, natuurlike ruimte waarin hulle kan tuis kom, word in die verhale, "Elikser" en "Die een met die ding", voortgesit in die vrou se verkenning en uitlewing van haar seksualiteit as vrou.

In "Elikser" word die vrou bewus van die verweefdheid van haar seksualiteit met haar identiteit as vrou, maar ook van die krag van die seksuele, wanneer sy tydens 'n ongeluk ernstige brandwonde aan haar borste opdoen.

In die vrou se intense fisiese en emosionele beleving van haar fisiese wonde, die "groot rooi vlekke ... half onder die een bors in" (p 57), word haar ervaring van die verweefdheid van haar fisiese seksualiteit en haar identiteit as vrou belig, want haar rooi, verbrande borste word vir haar ook die verwonding van haar vroulikheid. Dit word byvoorbeeld geaksentueer deur die kliniese prosedures waaraan sy by die hospitaal onderwerp word en die jong mediese student se reaksie: "Hy kyk met belangstelling na haar borste. 'Is it very painful?'" (p 58). Die verpleegster se vaardige verbinding van haar wonde bring tydelik verligting vir die fisiese pyn, maar vir die emosionele wonde, vir die skok oor die verminking van haar liggaam, haar vroulikheid, maak die kliniese trauma-afdeling en die personeel nie voorsiening nie.

Wanneer sy in die nag begin huil, is dit deels vanweë die fisiese pyn - "daar is nie meer salf aan haar vel nie ... dis net rooi, en seer, seer" (p 58) - maar ook vanweë die besef dat haar vroulikheid geskaad is. Dit blyk uit haar woorde aan haar onbeholpe minnaar: "Jy het altyd gesê ek het mooi teties. Jy het altyd as jy verspot is vir my gesê 'tietie-magô'" (p 58).

Die dik wit salf en die breë verband waarmee die verpleegster haar brandwonde behandel, bring slegs verligting vir die fisiese pyn. Wanneer sy haar minnaar vra: "Kom by my, op my" (p 58), soek sy in die seksuele genesing vir haar verwonde vroulikheid. Die seksuele word 'n elikser wat haar vertrou in haar eie seksualiteit en vroulikheid,

en haar seksuele aantreklikheid vir haar geliefde moet herstel. Die "dik spatsels semen" verkry soos die "dik wit salf" helende eienskappe, maar genees meer as net die fisiese wonde. Dit word 'n elikser vir haar "stukkende tieties" en "hartseer tepels" (p 59).

In die uitstorting van die man se semen oor haar word die seksuele op meer as een vlak 'n helende ervaring. Dit word geneesmiddel vir haar liggaamlike en emosionele pyn, maar ook 'n gerusstellende bevestiging van haar vroulikheid en die feit dat sy hom ten spyte van haar geskende vroulikheid steeds seksueel kan bevredig.

Die seksuele daad, wanneer die man sy saad oor haar stort en die semen oor haar wonde laat loop, is daarom meer as 'n blote fisiese daad, want "sy saad op haar borste ... [word] deurskynend, [word] water, [word] elikser" (p 59). Die seksuele is hier nie net die bevrediging van 'n behoefte nie, maar verkry kragtige, lewegewende eienskappe, wat in die slot van die verhaal bevestig word wanneer sy die volgende oggend wakker word en haar "hartseer tepels" van die vorige aand nou opkyk. Die transendering van die liggaamlike ervaring van die seksuele tot elikser, aksentueer ook die krag van die seksuele.

Die mens, en hier spesifiek die vrou se noue verbondenheid met haar eie seksualiteit wat in "Elikser" ter sprake kom, vind in "Die een met die ding" vergestaltig in die vrou se konfrontasie met haar eie seksualiteit en die uiteindelijke bevryding wat dit meebring.

Die vrou se geroetineerde bestaan is die uiterlike vergestaltig van haar geïnhibeerde, onderdrukte seksualiteit, en die subtile suggesties na haar versugting om bevryding is simbolies van haar versugting om die vrye, ongeïnhibeerde uitlewing van haar seksualiteit. Hierdie behoefte aan bevryding blyk onder meer uit haar behoefte om uit haar fisiese ingeperktheid te ontsnap: "Hier bo kan sy die bome buite sien, dit is deel van die uitstallings binne. Hier bo kan sy ook op die klein balkon uitgaan en dan die plein met sy mense en dinge bekijk. En dan is daar nog altyd die agterste venstertjie met die uitkyk op die binnehof en die visdam. Hier bo kan sy úit" (p 65).

Dit is die 'pornografiese' skildery wat haar bewus maak van die omvang van haar ingeperktheid, van die feit dat sy nie net fisies ingeperk word deur die mure wat haar omring nie, maar dat sy ook in die uitlewing van haar seksualiteit ingeperk word. Hoewel sy aanvanklik skok en afgryse ervaar by aanskoue van die skildery word sy al hoe meer onweersaanbaar daardeur aangetrek. Sy ontwikkel in die loop van die verhaal 'n soort liefde-haat-verhouding met die skildery, want hoe harder sy probeer om nie daarna te kyk nie, hoe meer word sy onwillekeurig, amper obsessief daardeur aangetrek: "Daai ding staan regop agter haar rug. Dit is daar. Dit wag vir haar om daarna te kom kyk. Maar sy sal nie" (p 67). Weens haar obsessie met die skildery begin dit vir haar 'n lewe van sy eie aanneem - "staan dit regop agter haar rug" en wag dit vir haar om daarna te kyk. Haar onvermoë om haarself weg te skeur van die skildery en die alomteenwoordigheid daarvan word hier simbolies van seksualiteit as integrale aspek van die mens se identiteit. Soos wat sy haar nie van die skildery kan losskeur nie, kan sy ook nie haar seksualiteit ontken nie.

Haar obsessie met die skildery word vir haar 'n worsteling, want in haar duidelik afgebakende verwysingsraamwerk van reg en verkeerd, is haar fassinatie met die liggaamlike en seksuele vir haar sondig en ontaard dit in 'n tweestryd.

Hierdie selfopgelegde besef van sonde, en die ontkenning van haarself en die mens as seksuele wese, word duidelik gekontrasteer met die houding van die mense wat die galery binnekom. Teenoor haar bewuste pogings om die skildery te probeer vermy, word die skildery as verteenwoordigend van die mens as seksuele wese deur hulle as natuurlik ervaar: "Sy wag vir die skrik in hul gesigte, die geskokte gesels of die gelag agter hande, maar dit kom nie. So, asof dit die gewoonste stuk ding op aarde is, kyk hulle. Die meisie, sy, ten minste, kon maar uit ordentlikheid weggekyk het" (p 67). In hierdie verwysing ontbloom sy ook haar verstokte opvatting oor vroulikheid en vroulike seksualiteit - die idee van die 'ordentlike, goeie' vrou wat haar seksualiteit moet ontken en verberg.

Die skildery dwing haar egter om geleidelik haar eie seksualiteit in oënskou te neem. Die verwysing na haar ervaring van die seksuele in haar eie huwelik as deel van 'n

daaglikse roetine, "dis net tjoep tjap uit en by haar in, dis altyd gou oor" (p 68), suggereer nie net haar eie seksuele afstomping nie. Die verwysing na "haar tjoep-tjap-man" suggereer ook haar man se onvermoë om haar seksueel te bevredig en te vervul.

Die skildery bring die herinnering van die "eerste wilde nagte net voor en ná hulle troue" waarvan sy lankal vergeet het, terug. Deur die skildery begin sy geleidelik haar eie seksualiteit en haar seksuele verhouding bevraagteken, en deur die jong meisie wat die galery besoek, herleef sy haar eie jeug. Dit bring dit herinneringe van haar eie, toe nog ongeïnhibeerde seksualiteit terug: "Op twintig het sy ook 'n lyf gehad ... 'n lyf met vat en wiltes. Sy het altyd agter op Dawie se motorfiets gesit en hom om sy lyf gevat as hy haar kom haal het en hulle ver die nag ingery het. Af by sy rug om, voor, het sy aan hom gevat en hom voel groei. Die wil in sy rug wat teen haar maag druk, het sy gevoel. En dan het hy net al hoe vinniger gery en gery en sy moes net met haar liggaam laat gaan en slap wees as hy die draaie vat. Terwyl sy nog aan hom vat van agter om" (p 69).

Hierdie beskrywing bring 'n nuwe dimensie in die oënskynlik verstokte vrouefiguur na vore, want uit haar jeugdige ervaring en genieting van die seksuele saam met Dawie blyk dat die onderdrukking van haar seksualiteit 'n geleidelike proses was; dat sy ook eens haar seksualiteit en sensualiteit openlik kon uitleef en geniet, hoewel nog steeds binne die voorgeskrewe perke.

Die herinneringe aan die onbelemmerde uitlewing van haar seksualiteit en die voortdurende teenwoordigheid van die skildery bring die "verlange in haar lyf" terug en maak haar opnuut bewus maak van haar eie seksuele behoeftes: "'n Verlang na haar eie lyf en wat dit aan 'n man sal kan doen ... Die ding klim uit sy houtraam en kom staan by haar in die hoek waar sy sit, teen haar knieë. Dit soebat dringend by haar ..." (p 70). Opvallend genoeg is daar, ten spyte van haar onderdrukte seksualiteit, duidelike aanduidings dat sy nie net verlang na 'n passiewe ervaring van die seksuele nie, maar na die aktiewe inisiëring daarvan. Hierdie begeerte word versterk deur die

verwysing na haar herinnering aan die verhouding met Dawie in haar jeug en haar verlange na "haar eie lyf en wat dit aan 'n man sal kan doen" (p 70).

Die erkenning van hierdie verlange bring 'n ommekeer in haar houding teenoor die seksuele. Die skildery, voorheen vir haar 'n bedreiging, juis omdat dit haar konfronteer met haar eie vrese en begeertes, verkry 'n lewe van sy eie, maar nou is sy in beheer van die fantasie - en daarom gee sy haar oor aan haar seksuele fantasieë. Sy laat nou die ding toe om uit sy houtraam te klim, lewendig te word, "weerloos in skakerings van lig en skaduwee [te tril]" (p 70). Die verandering van die skildery van lewelose kunswerk (die ding) tot vlees en bloed waaraan sy kan raak ("hy weet van haar waar hy nog hang, sy van hom" (p 70)), is ook verteenwoordigend van die ontwaking van haar eie seksualiteit. Ook sy word bevry uit haar benouende houtraam van konvensie en gewaande ordentlikheid om haar seksualiteit sonder haar selfopgelegde beperkinge te ervaar. Dit blyk onder meer uit die suggestie van die ontdekking en genieting van haar eie liggaam in die woorde: "Sy stap toilet toe, sluit die deur agter haar" (p 70).

Die vrou se volkome transformasie tot seksueel-bevryde vrou blyk duidelik uit die slot van die verhaal. Deur die ontdekking van haar eie seksualiteit word sy bevry van haar aanvanklike antagonisme, maar ook haar onbeheerste obsessie met die skildery: "Dit lyk anders, so van naby. Dis dik kwashale verf sonder vorm" (p 71). Haar opmerking aan die meisie, "as dit myne was, sou ek dit nie in 'n raam gesit het nie" (p 71), dui daarop dat sy haar losgemaak het uit die konvensies van haar eie seksualiteit, dat sy inderdaad, soos haar versugting aan die begin van die verhaal, kan uitkom.

As gevolg van die vrou se seksueel-bevrydende ervaring neem sy beheer oor haar eie seksualiteit, en word die aanvaarding daarvan tegelyk 'n bemagtigende ervaring. In die skildery se vermoë om die vrou te bevry van die onderdrukking van haar seksualiteit bring Scheepers ook 'n ander tema na vore, naamlik die verhouding tussen kuns en werklikheid. Deur die skildery, die kunswerk, vind die vrou bevryding. Soos wat die skildery in die raam die potensiaal het om die vrou te bevry, het die verhaal as kunswerk hier as 't ware die potensiaal om ook die leser deur die leeservaring te bevry.

6. Die seksuele as konflik in "'n Onbevleete bevrugting"

Teenoor die vervulling wat die vrou in die seksuele ervaar in "Elikser" en "Die een met die ding" word die seksuele verhouding tussen man en vrou in "'n Onbevleete bevrugting" 'n verhouding wat beide man en vrou onvervuld laat.

In die onbevredigende seksuele verhouding in "'n Onbevleete bevrugting" word die seksuele verwydering tussen man en vrou enersyds 'n weerspieëling van die stryd tussen die geslagte, maar bied die vrou se ervaring van die seksuele andersyds hier ook 'n nuwe perspektief op haar ervaring van die seksuele.

Die vrou se opvallende gebrek aan belangstelling in die seksuele, hier amper 'n asexualiteit, word beklemtoon, en gekontrasteer met die man se dringende behoefte aan seksuele bevrediging. Dit blyk reeds uit die openingsgedeelte van die verhaal: "Die man word wakker met 'n woedende ding tussen sy bene. Hy rol om na die slapende vrou langs hom ... Haar kop lê aan die onderkant van die kussings, haar wang skeefgedruk teen die lakens. Die man druk sy neus in die kurwe van haar nek, sy heupe dwingend in die holte van haar rug. Sy word wakker van die dringendheid van sy liggaam teen haar" (p 60).

Haar gebrek aan belangstelling in die seksuele word enersyds uiting van 'n verhouding wat oënskynlik in ander aspekte tekortskiet. Dit word reeds gesuggereer in haar verwysing na "iets wat besig is om verkeerd te loop. En wat ons probeer wegmaak deur liefde te maak en nie reg te maak nie" (p 61). Hierdie onderliggende spanning in hul verhouding word onder meer gesuggereer deur "die geskerfde koppie" waarin die man sy tee kry. (p 61). Die man reageer op hierdie verskuilde antagonisme teenoor hom in sy ernstig-spottende beskuldiging dat sy net so antiek is in haar denke soos die meubels en die goed in haar huis.

Die spanning tussen hulle raak hul seksuele verhouding, en uiteindelik word die seksuele as simbolies van liggaamlike maar ook emosionele eenwording en intimiteit tussen man en vrou, juis dit wat hulle uitmekaar dryf. Wat die man aanvanklik as seksuele uitlokking beskou, wanneer die vrou onder hom uitrol en hy haar probeer

vaspen, blyk geen seksuele spel te wees nie, maar 'n seksuele magspel waarin die vrou haar ook fisies van die man verwyder. Haar bewuste pogings om haar fisies en seksueel van die man te verwyder, word bevestig wanneer sy, ten spyte van hul oënskynlike sorgelose vakansie langs 'n "weggesteekte kus in 'n wilde land sonder vakansiegangers ... sorg dat sy van hom wegdryf, swemmend uit sy hande bly" (p 62).

Die oënskynlik idilliese atmosfeer word finaal verbreek sodra die man seksueel begin toenadering soek en sy opnuut weier, finaal fisiese kontak met hom verbreek en so die afstand tussen hulle vergroot: "As dit vir jou so 'n dringende saak is, hoekom doen jy dit nie maar alleen nie" (p 63). Terwyl hy sy saad in die water uitstort, bly sy 'n buitestaander, 'n toeskouer: "Sy sit doodstil langs hom, kyk na hom, bly die hele tyd kyk na sy oë wat haar aankyk en haar nie sien nie" (p 63). Op die oomblik wanneer hy sy saad in die water uitstort, "draai [hy] skielik sy kop weg van haar, verloor haar oë" (p 63). In hierdie gebaar word die verwydering tussen hulle volkome. Soos wat sy aan die begin van hom weggedraai het, draai hy nou fisies sy rug op haar en word dit simbolies van hul verbrokkelende verhouding. Op die oomblik wat hulle in totale harmonie met mekaar behoort te wees, is daar geen fisiese, maar ook geen emosionele kontak nie.

Haar passiewe, amper afwesige waarneming van die man en haar gebrek aan belangstelling in seksuele kontak met hom, word gekontrasteer met die vissies wat met "gulsige bekkies" aan die "wit stringerige drade" in die water vreet "totdat daar niks van sy saad in die water oor is nie" en so onbevlek bevrug en versadig word. Die vissies se gulsigheid vorm 'n direkte teenpool vir haar gebrek aan belangstelling in die seksuele, maar is ook verteenwoordigend van sy skynbaar onversadigbare seksuele drange.

Terselfdertyd sluit die vrou se onvermoë om vervulling te ervaar in die seksuele verhouding met die man aan by die tema van onvervuldheid en die vrou se soeke na vervulling. In hierdie opsig vorm die vrou se onvermoë om vervulling te ervaar in die seksuele verhouding 'n kontras met die verhale, "Elikser" en "Die een met die ding". Die vroue in laasgenoemde twee verhale vind vervulling in die seksuele waarin die man

as 't ware 'n instrument word waardeur die vrou haar eie seksualiteit as bevrydend ervaar. Hierteenoor ervaar die vrou in "'n Onbevleete bevrugting" nie seksuele vervulling in 'n verhouding waarin sy 'n objek word van manlike begeerte en dus nie beheer het oor haar eie seksualiteit nie.

Die titel van die verhaal, "'n Onbevleete bevrugting", roep die Bybelse gegewe op van die onbevleete ontvangenis van die Maagd Maria, soos wat hy ook, in haar weiering van die seksuele, spottend na haar verwys. Deur haar weiering word sy vir hom onbereikbaar, die verpersoonliking van die 'holy virgin', maar ook koud en ontoeganklik. Op haar beurt verkry sy deur haar weiering mag oor hom, word dit meer as die onthouding van die seksuele. Dit word 'n weiering om deur die man besit en beheer te word, om sodoende haar eie seksualiteit te bepaal en weerbaar te word in 'n wêreld van manlike oorheersing.

7. Vroulike seksualiteit en die religieuse in "Labirint van God" en "God se bruid"

In die uitbeelding van die verwikkelde en verweefde verhouding tussen die religieuse en die seksuele, en van die vrou se verhouding met God, lei die verhale "God se bruid" en "Labirint van God" 'n belangrike vernuwende tema in Scheepers se werk in, naamlik die vroulike perspektief op haar verhouding, as vrou, met God, en die religieuse uiting van hierdie verhouding.

In "Labirint van God" word die verhouding tussen man en vrou en hul verhouding tot God deur 'n boeiende spel van kontraste uitgebeeld.

Die indrukwekkende Middeleeuse klooster wat van buite verteenwoordigend word van goddelikheid, 'n labirint vir God, en wat reeds die verwagting skep van 'n gewyde, goddelike vesting vir maagdelike vroue, word in die opvallende verwêreldliking van die binnekant as 't ware ontheilig. Die oënskynlike gewydheid van die klooster van buite word skerp gekontrasteer met dit wat dit werklik is: "Van buite was dit nog steeds donker en lieflik Gods, van binne opgejazz tot 'n Budget Bed & Breakfast" (p 79).

Die verteller ervaar hierdie opvallende uiterlike verwêreldliking van die klooster nie net as 'n skending van die uiterlike tekens van goddelikheid nie. Vir haar verkry dit 'n dieper betekenis, want "die intieme kamers waarin God as bruidegom ontvang is", is nou behang met bont gordyne, maar belangriker, het "Hom seker finaal laat vlug ..." (p 81). Die verwydering van die uiterlike tekens van die goddelike word deur die verteller ook as 'n verdrywing van God self ervaar.

Dit blyk ook uit die sekularisering van die geestelike wat soms selfs 'n banale skending van die eens heilige atmosfeer word, want "die kapel met sy koepel vol lofliedere is 'n eetsaal waar 'n selfdien-ontbyt voorgesit word. Die poorte van die klooster het oopgeswaai, oopgebly" (p 82).

Die opvallende verwêreldliking van die klooster bring in die verwysing na die klooster as "vesting van maagdelike vroue" (p 79) 'n ander belangrike aspek na vore. In die ontheiliging van die klooster as vesting van maagdelike vroue word die suggestie van ontering of skending, en dus moontlik ook verkragting geskep.

Ironies genoeg word hierdie 'skending' van die klooster 'geregverdig' deur die feit dat dit deur die Teologiese Fakulteit oorgeneem word. Die behoud van goddelikheid in die oornam van die klooster deur die teologiese fakulteit blyk egter slegs oppervlakkig te wees. Want soos wat die klooster se buitekant slegs nog herinnering is aan dit wat dit eens was, soos wat die sekularisering van die heilige, vroulike domein deur die man geregverdig word deur die dekmantel van die geestelike, strek die professor se gasvryheid as gasheer, as "vader van die huis", nie veel dieper as die oppervlak nie. Sy rol as gemoedelike hoof van die Teologiese Fakulteit is die uiterlike verskansing van sy wantroue en onvriendelikheid teenoor die verteller en is direk in stryd met die Bybelse opdrag van naasteliefde wat hy as godsman verkondig.

Soos wat die klooster se buitekant nie die ontheiliging daarvan verrai nie, maar nog steeds "lieflik Gods" is, word die professor se verskuilde antagonisme teenoor haar verberg agter 'n 'christelike' uiterlike. Sy aanvanklike gulhartigheid: "Toe Karin haarself voorstel, kom hy orent en loop met uitgestrekte arms op haar af, omhels haar asof sy

'n lang verlore dogter is, help haar uit haar jas. Baie welkom! Ek is bly jy is hier", verdwyn onmiddellik wanneer hy die verteller ontmoet: "Hy omhels my nie, hy steek nie sy hand na my toe uit nie. Hy kyk net ondersoekend na my. Met 'n soort genoegdoening sien ek dat sy gesigsuitdrukking verander sonder dat hy dit probeer verhinder" (p 80).

In die professor se aandrang dat die twee meisies in aparte kamers gehuisves word, en die verteller se opmerking aan haar vriendin: "Hier is twee beddens in die kamer! Hy dink waaragtig ons is ..." (p 82), kom die tema van die lesbiese ter sprake. Die professor se vermoede, of dalk vrees, dat hulle lesbies is, word egter nooit deur hom, of selfs die verteller verwoord nie, soos wat die vermoede dat die professor se dogter wel lesbies is, ook slegs gesuggereer word.

Terwyl die lesbiese liefde in *Dulle Griet* gehandel het oor die fisiese en emosionele verhouding tussen vroue, word die tradisionele man-vrou-verhouding in 'n patriargale samelewing in "Labirint van God" veral in verband gebring met die mens se verhouding tot 'n manlike God.

Die professor se antagonisme teenoor die verteller, wat spruit uit sy vermoede dat sy, soos sy dogter, dalk lesbies kan wees, verkry in die konteks van die religieuse 'n bykomende betekenis. As hoof van die Teologiese Fakulteit word hy as "vader van die huis" nie net verteenwoordiger van God nie. Hy is ook verteenwoordiger van 'n patriargale godsdiens waarin die man se gesag oor die vrou en die vrou se onderdanigheid dikwels onder die mantel van christelikheid geregverdig en in stand gehou word. So word die professor se gemaak-vriendelike ontvangs van die twee meisies 'n front waaragter 'n streng paternalisme te bespeur is. Dit blyk onder meer uit sy verwysing na hulle as dametjies. Die vestiging van sy gesagsposisie, as hoof van die kerk, maar implisiet ook as hoof van die vrou, blyk ook sy opmerking teenoor die verteller: "Aag, die kamers is so goedkoop, juffroutjie". Die gebruik van die verkleiningsvorm is hier ook 'n bevestiging van sy gesag en hul ondergeskiktheid.

In die lig hiervan verkry die professor se antagonisme teenoor die lesbiese 'n bykomende betekenis. In 'n godsdienst waarin die vrou onderdanig moet wees aan die man, soos wat die mens onderdanig is aan God, word die lesbiese as verwerping van die tradisionele man-vrou-gesagsverhouding nie net 'n ondermyning van die tradisionele godsdienst nie, maar implisiet ook 'n ondermyning van manlike gesag.

In die verteller se byna mistieke seksuele ervaring in die klooster en die verbinding daarvan met die religieuse waarin die vrou, Maria, as simbool van God sentraal staan, bring die verhaal boeiende nuwe perspektiewe na vore. In dié oomblik wend sy haar tot Moeder Maria en word werklike mistieke eenwording met God vir haar moontlik deur die ervaring van eenwording met 'n vroulike Godheid, soos verpersoonlik deur Moeder Maria.

Haar mistieke eenwording met Maria in die ervaring van haar eie seksualiteit verkry ook 'n seksuele ondertoon. In die verwysing na Maria wat haar teen haar boesem ontvang, en haar versugting, "neem my liggaam nou vir u" (p 83), word die seksuele ook 'n religieuse ervaring. In die ervaring van die goddelike as vroulik en in die mistieke seksuele eenwording met 'n vroulike Godheid word die lesbiese ook betrek. Soos wat die lesbiese vanuit 'n manlike godsdienst die gesagsverhouding tussen man en vrou, en implisiet ook tussen mens en God ondermyn, word die ervaring van die goddelike as vroulik enersyds 'n vroulike alternatief op 'n godsdienst wat die vrou uit 'n seksuele en religieuse oogpunt onderdruk en moontlik ook werklike religieuse eenwording met God verhinder. Die titel van die verhaal, "Labirint van God" word daarom ook simbolies van die konsep van 'n manlike Godheid wat die vrou gevange hou.

Die klooster, oorspronklik bedoel as 'n "labirint vir God", 'n veilige vesting teen die aanslae van "hordes en Hunne", word deur die uitlewing van 'n manlike godsdienst 'n labirint van God wat die vrou gevange hou, maar ook onvervuld laat. Hierdie onvervuldheid blyk onder meer ook uit die verwysing na Heloïse se onwillige terugtrekking in 'n klooster; die subtitel van die verhaal ("ek voel die soet pyn in my lende vervloek is die een wat my 'n non gemaak het"), asook die verteller se

onvervulde liefde. In hierdie voorbeelde van die vrou se dikwels onwillige terugtrekking in 'n klooster is die suggestie opgesluit dat die dikwels problematiese verhouding tussen man en vrou, waarin die vrou nie religieuse of seksuele bevryding ervaar nie, haar moontlik voor 'n alternatief stel - 'n lesbiese verhouding en die eenwording met 'n vroulike Godheid.

Soos in "Labirint van God", word die komplekse verhouding tussen die religieuse en die seksuele in "God se bruid" vanuit 'n vroulike vertelperspektief belig in die gebeure waarin die verteller se vriendin telkens "ná 'n nag van liefde ... opstaan om te gaan bieg ... berouvol bieg en boetedoen vir die liefde en sonde van die vorige nag" (p 77).

Dit wil aanvanklik voorkom asof die vrye beoefening van die seksuele buite die huwelik, hier is slegs sprake van 'n vriend, vir die verteller se vriendin 'n geestelike stryd is tussen reg en verkeerd. Dit is immers in haar eie woorde "belangrik om rein voor God te leef" (p 78). Maar haar optrede weerspieël ook 'n fyn spel. Met haar opvatting oor die religieuse stewig in die Katolisisme geanker, is die beoefening van die seksuele buite die huwelik sonde - sonde waarvoor sy slegs vergifnis kan ontvang deur daarvoor te bieg en boete te doen. Ten spyte van haar getroue en berouvolle boetedoening laat sy tog haar liggaam keer op keer weer deur die liefde "verontreinig" (p 77).

Die ritueel waarin sy na 'n nag van liefde gaan bieg om sodoende weer rein voor God te word, God se bruid te word, is aan die een kant 'n spel waarin sy die religieuse en die seksuele met mekaar versoen, maar waardeur sy haarself ook bevry van die beperkinge van die godsdienst. As seksueel-bevryde vrou leef sy haar seksualiteit ten volle uit, maar deur haar getroue boetedoening voldoen sy ook aan die eise van 'n godsdienst wat van haar verwag om haar rein en maagdelik te hou vir die huwelik.¹

Die titel, "God se bruid", het 'n ironiese betekenis. Die assosiasies van maagdelikheid in die verwysing na "God se bruid" word weerspreek deur haar uitlewing van die seksuele. Haar lewe vol teenstrydighede en ironieë kan daarom gesien word as die

gevolg van die teenstrydige eise wat aan die vrou gestel word. In haar versoening van religieuse en seksuele vind sy egter vervulling.

Die verhaal bring ook 'n ander perspektief op die vrou se ervaring na vore. Die vriendin, as "God se bruid", maak haar in 'n sekere sin, weliswaar op geestelike vlak los van die seksuele, soos wat sy haar fisies losmaak uit "die arms van haar slappende minnaar" om te gaan bieg. In hierdie sin transendeer sy die seksuele wat haar aan die aardse - en dus die man - geketting hou. Die boetedoening word 'n bevrydende ervaring en bring bevryding van haar 'sonde', maar ook bevryding van haar liggaamlike gebondenheid aan die man. Sy word verhef tot God se bruid, losgemaak van die konvensies van huwelik en moederskap, en daarom vry om haar vroulikheid op haar eie voorwaardes uit te leef.

8. Bybelse vroue met durf - Geber se vrou en Jefta se kind

8.1 Die vrou as bepaler van haar eie identiteit - Geber se vrou versus Jael

Met die verhale "Geber se vrou" en "Jefta se kind" ontgin Scheepers 'n opwindende en grootliks onontginde tema in die Afrikaanse prosa, naamlik die herskrywing van die Bybelse geskiedenis vanuit 'n vroulike perspektief.

Met hierdie herskrywing van die Bybelse gegewe vanuit die perspektief van die vrou, wat in die meeste Bybelverhale stemloos en naamloos is, openbaar Scheepers haar as kritikus van bestaande tekste, en sluit sy aan by die "feminist critique". Soos die beoefenaars van die "feminist critique" bied Scheepers se verwerking van die Bybelverhale "feminist readings of texts which consider the images and stereotypes of women in literature, the omissions and misconceptions about women in criticism, and women-as-sign in semiotic systems" (Showalter 1981:333).

Wat Scheepers in "Geber se vrou" en "Jefta se kind" doen, word opgesom in die woorde van die Amerikaanse feminis, Annette Kolodny: "All the feminist is asserting then, is her own equivalent right to liberate new (and perhaps different) significances from these same texts; and, at the same time, her right to choose which features of a text she takes as relevant because she is, after all, asking new and different

questions of it. In the process, she claims neither definitiveness nor structural completeness for her different readings and reading systems, but only their usefulness in recognizing the particular achievements of woman-as-author and their applicability in conscientiously decoding woman-as-sign" (Showalter 1981:333).

Deurdat Scheepers in "Geber se vrou" die vrou self aan die woord stel, word die gebeure hier nie net vanuit die vrou se perspektief belig nie, maar tree Jael, die vrou van Geber, wat in die geskiedenis in Rigters slegs die profesie vervul, hier as die hooffiguur en ook handelende figuur na vore. Deur Geber se vrou aan die woord te stel, belig Scheepers nie net die vrou se ervaring van die gewelddadige geskiedenis waarvan ons in Rigters lees nie, maar gee sy ook stem aan die stemlose vroue van die Bybel; vroue wie se verhale in die Bybel verdwerg word deur verhale van manlike moed en dapperheid.

Die Israelitiese vroue wat Scheepers uitbeeld, is sterk en weerbaar - vroue wat nie onderdanig, stil en ondergeskik teenoor die man hul aanvaarde 'vroulike' rol in die patriargale Bybelse samelewing vervul nie, maar manlike gesag en oordeel uitdaag en omverwerp: "... want toe het almal reeds geweet van die singende vroue by Ruben se waterputte Ek kon hoor hoe die harmonie woorde kry en boodskap word, deur die lug aangegee word na die vroue wat myle verder by Salem se fontein gewag het, en dan verder Sebulon toe, van waterput tot waterput, die strydliedere van bloed en oorwinning. Die vroue wou oorlog hê. Die bang, Israelitiese mans sou móés volg" (p 87).

In die Israelitiese vroue se oproep tot die stryd word die klem verskuif. Oorlog as uitsluitlik manlike domein, as simbool en bewys van fisieke krag, wat nog altyd met manlikheid geassosieer is, word die prerogatief van die vrou. Die vrou dring die vrou die man se wêreld binne. Hierdeur word die stereotiepe geslagsrolle, dat vroue swak, passief en afhanklik is, en mans sterk, aggressief en vreesloos, bevraagteken en omvergewerp. Terselfdertyd word daar, in die vroue se betrokkenheid by die stryd, kommentaar gelewer op die impak van 'n oorlog: dat oorlog en die effek van 'n oorlog 'n hele volk en samelewing raak, vroue, kinders en mans.

Die omverwerping van die stereotiepe geslagsrolle en die bevraagtekening van die konvensionele betekenis van die begrippe 'manlikheid' en 'vroulikheid' word treffend uitgebeeld in die figure van die profetes, Debora, en Barak, aanvoerder van die Israelitiese leer. Want in die figuur van Debora tref ons al die tradisioneel 'manlike' eienskappe aan. Sy is naamlik profetes, en daarom uitverkorene van God, 'n rol wat in die Bybel byna uitsluitlik deur die man vervul is. Sy bevind haar in 'n magsposisie: "Debora onder haar palmboom, die oudstes van die manne wat na haar voete kruip vir haar visioene, haar raadgewing, haar goedkeuring. 'n Vrou wat profeteer, 'n vrou wat leier van haar volk is" (p 87). Hierdie magsposisie waarin sy haar bevind, word nog merkwaardiger, gesien in die lig van die vrou se rol in die Bybel, en spesifiek die Ou Testamentiese tyd. Debora is bowendien nie net profetes nie - sy is ook dapper, vreeslose aanvoerder van haar volk. Boonop is sy as profetes, as strateeg en raadgewer, die meerdere van Barak, die aanvoerder van die leer: "Debora onder haar palmboom, en Barak, opgeroep en met instruksies om tot die aanval oor te gaan, in al sy bangheid voor haar" (p 87).

Haar dapperheid staan hier in skerp kontras met, en word beklemtoon deur Barak se vrees wat aan lafhartigheid grens: "Barak was vrekbang; dit was vir almal wat die gesprek gevolg het, baie duidelik. Wie moet die manskappe aanvoer, Barak, as jy nie daarvoor kans sien nie? Sal ék dit doen? het Debora gevra. Hy het haar 'n paar oomblikke stip dopgehou, gekyk of sy nie met hom spot nie, maar haar stem het niks verrai nie. Ja, het hy geantwoord, as jy die leier van die volk is, moet jy saam slagveld toe" (p 88). Selfs hierdie ego-stryd waarin hy haar vroulikheid, vir hom sinoniem met swakheid, as troefkaart wil gebruik, misluk. In die stryd tussen man en vrou tree sy as oorwinnaar na vore: "Gee haar dit ter ere na: sy het nie kwaad geword nie, net ingenome geglimlag. Goed, ek sal saamgaan, het sy gesê en teruggeleun, die vroue sal dit namens jou doen" (p 88).

Die voorgenome oorlog tussen die Kanaäniete en die Israeliete word die agtergrond waarteen die eintlike stryd, dié tussen man en vrou, voltrek word. Soos die vroue se vreesloosheid, strydlustigheid en aggressie reeds die volk se oorwinning op die

slagveld suggereer, word hul geestelike weerbaarheid hul troefkaart vir manlike chauvinisme, word die stryd gewen "sonder swaarde en pyle" (p 85).

Wat Scheepers in "Geber se vrou" uitbeeld, is nie net 'n omkering van stereotiepe geslagsrolle nie, want deur die vroue as vreesloos en weerbaar uit te beeld, wil sy nie hul vroulikheid ontken of vroulikheid met manlikheid vervang nie. Dit blyk duidelik uit die feit dat die fisiese stryd, onder aanvoering van Debora, nog steeds op die slagveld plaasvind tussen die manlike Israeliete en Kanaäniete. As die vrou se weerbaarheid en mag dan nie in haar liggaamlike krag geleë is nie, waarin is dit?

In die gebeure wat deur God aan Debora bekend gemaak is, naamlik dat die Kanaänitiese leërhoof, Sisera, aan 'n vrou uitgelewer sal word, bied Scheepers 'n verruimende nuwe blik op hierdie vraag. Want Geber se vrou is nie van dieselfde stoffasie as Debora nie. Aanvanklik bevind sy haar in 'n stryd. Sy moet 'n keuse maak "tussen dit waaruit [sy] gebore en grootgemaak is, of dit waarin [sy] getrou het" (p 85). Haar woorde verraaï ook dat sy geen rewolusionêr was nie: "Tot dusver was my skoonfamilie genoeg om my te beskerm. Ek het my gedienstig by hulle aangepas, gedoen soos ek moes. Dit was nie vir my nodig om te dink waar my eie hart lê nie" (p 85). Sy vervul dus die rol wat van haar verwag word - dié van Geber se vrou.

Sy word ook nie uit patriotiese oortuiging tot 'n keuse vir deelname aan die stryd oorgehaal nie, maar bloot omdat sy geen ander keuse gelaat word nie: "Nie dat 'n mens veel kan doen nie - hoe maak 'n mens nou ook reg vir 'n stryd waaraan jy nie deel wil hê nie? Hoe haal jy 'n groen oes van die lande af, waarheen vlug jy, waar kruip jy weg met skreeuende kinders en diere en kos en die hele pakaas onnodige goed wat moet saam as jy weggesteek in 'n grot wil oorleef" (p 86). Dit blyk dus dat die hele idee aan die oorlog vir haar ontwigting, en nie oorwinning nie, beteken. Haar keuse vir die stryd word, anders as vir Debora, nie deur strydslus nie, maar deur vrees gemotiveer: "As jy weet dat die slag tot teen die flappe van jou tent gaan woed, dan vlug jy nie meer nie. Want as dit kom by doodmaak en verkrag, sal hulle dit doen, vlug of nie. Twee, drie vroue vir elke soldaat. Die oorwinnaar se regmatige buit" (p 86).

Hoewel sy dus, soos die ander vroue, voorberei vir die oorlog, is sy aanvanklik 'n buitestaander en objektiewe waarnemer. Dit blyk onder meer uit haar opvallende fisiese verwydering van die stryd: "Dis daarom dat ek so aangehou het. Aangehou neul het totdat ons uit die vervloekte tentdorp op die vlakte getrek het en ons staning hier onder die skaduboom gemaak het ... Al kon ons nog die mense in en om die dorp sien beweeg, saans die geroesemoes en die klank van hul stemme hoor opklink het, was daar om my en Geber se tent stilte en eensaamheid en verder 'n groot vlakte niks. Maar ook vrede, ten minste" (p 86).

Haar onbetrokkenheid by die stryd blyk verder uit die feit dat sy, as vrou, die strydliedere van die vroue hoor, maar nie saamsing nie, net soos wat sy nie soos die ander vroue die konflik tussen Debora en Barak beleef het nie, maar haar ingedink het wat tussen Debora en Barak gebeur het. Haar onwilligheid om haar by enige groep te skaar, is ook om 'n ander rede betekenisvol. Hoewel sy as Geber se vrou aan hom, dus aan die man, verbind is, aan die vroue as geslagsgenote, en aan die Israeliete deur haar bloedverwantskap met hulle, verkies sy om 'n buitestaander, en ook 'n individu te bly. Wanneer sy uiteindelik tot handeling corgaan, tree sy as individu en as vrou op; is sy Jael.

In haar opvallende verwydering van die "vroue se opstokery onder mekaar [wat] nou elke aand 'n feestelikheid om die fontein geword" het" (p 88), en haar keuse om ten spyte van waarskuwings oor haar veiligheid alleen in haar tent agter te bly, bevestig sy haar enkelingskap en haar individualiteit, maar stel sy haar ook bloot as maklike en weerlose teiken.

Haar weiering om by die stryd betrokke te raak suggereer, ten spyte van haar oënskynlike weerloosheid, 'n vreesloosheid. Anders as die Israelitiese vroue wat die vyand die stryd aansê met hul oproerige, emosionele strydliedere, suggereer die koele berekening waarmee Jael haar aandeel in die stryd beplan, dat sy 'n veel gevaarliker vrou is as die veglustige Israelitiese vroue: "En buitendien, ek het begin dink. Die geskiedenis het baie stories. Maar ek kon nou my eie geskiedenis kies. Die Israeliete gaan die Kanaäniete soos honde afmaai. Debora het reeds die profesieë uitgespreek"

(p 89) - 'n profesie wat nie net die oorwinning van die Israeliete voorspel het nie, maar ook dat die vyand, Sisera, aan 'n vrou uitgelewer sal word.

Wanneer Debora haar leër bymekaar kry en met 'n druiptert Barak optrek teen Sisera se leër, skuil Geber se vrou in haar tent - word hierdie tent, simbool van die vroulike en huislike en direkte teenoorgestelde van die slagveld, die slagveld waar die eintlike stryd voltrek word. Want deur Sisera se onnadenkende en blindelingse vertroue in die oënskynlik veilige (Geber se "alleentent onder die boom") en die oënskynlik onskadelike (die ongewapende, hulpelose vrou), bewerkstellig hy sy eie ondergang.

In Jael se optrede teenoor Sisera vergestalt Scheepers die tema van die vrou as weerlose slagoffer, maar ook berekende verleidster, wat haar vroulikheid, haar weerloosheid en haar seksualiteit as wapen gebruik tot oorwinning in haar stryd om oorlewing. Vir 'n doodmoeë Sisera word Jael se tent 'n veilige skuilplek waar sy vir hom meer as water aanbied: "Het jy water? My heer Sisera, het ek hom met my oë gelei, en my mooiste bokaal uitgehaal. Hy het slobberend gedrink, maar hy het tóg gesien dat ek hom die beste aanbied" (p 90). Jael gebruik haar liggaam, haar vroulike seksualiteit, dit wat haar in oorlogstyd 'n teken vir verkragting maak, as dodelike wapen teen Sisera: "Hy was moeg, en vuil, maar hy het vir my gekyk. Kom lê hier langs my, het hy gesê" (p 90).

As koelbloedige en berekende verleidster wat in volkome in beheer van die situasie is, bied sy haarself vir Sisera aan, nie openlik nie, maar op so 'n wyse dat hy vir geen oomblik besef dat sy besig is om hom te verlei nie. Deur haar subtile vleitaal streel sy sy manlike ego, laat sy hom voel of hy in beheer is. Haar oorwinning is vir haar daarin geleë om hom te verlei en sodoende sy vernietiging te bewerkstellig. Deur hom te laat voel dat hy die jagter is en sy die prooi, terwyl hy lankal reeds weerloos in haar web vasgespin is, word sy vernedering vererger en word haar oorwinning oor hom soveel soeter: "Ek het my borste vir hom uitgehaal, my kind se melk vir hom aangebied. Hy het wellustig begin drink, sy gesig weggesteek, sy hande soekend onder my jurk. Ek het hom toegelaat" (p 90).

Wanneer hy "wellustig begin drink" (p 90) word hy inderdaad 'n sogende kind, weerloos en onvoorwaardelik uitgelewer aan haar: "Dis dié dat hy so vas geslaap het, met sy mond weerloos en warm van my borste se gulheid. Dis dié dat hy so niksvermoedend in my arms opgekrul het, nie eens wakker geword het toe ek opstaan nie" (p 90). En dit is in hierdie totale oorgawe aan en afhanklikheid van haar liggaam dat sy hom vernietig: "Toe ek die tentpen deur sy kop slaan, sekuur en sonder huiwering, het sy liggaam om die yster gekrul en geruk. Bebloed het hy bly lê, klein, pasgebore seuntjie, klein ongebore fetussie afgedryf tussen my voete" (p 90).

Haar oorwinning is nie net geleë in die fisiese daad nie, maar in die berekende minagting waarmee sy hom doodmaak - "dieselfde minagting waarmee [’n man] jou sal verkrag" (p 90). Sisera se dood word dus gemotiveer deur die feit dat hy die vyand is, maar ook deur die feit dat hy ’n man is. Deur hom te verneder voor sy hom doodmaak, neem sy as ’t ware wraak op die mansgeslag wat haar as vrou onderdanig hou.

Sisera se dood word Jael se bevryding. Sy dood as man word simbolies van haar afwerping van die manlike juk, want sy word hier uitgebeeld as ’n vrou wat haar eie geskiedenis kies, haar eie storie skryf. Uit die Bybelse perspektief word Geber se vrou ’n instrument in die vervulling van die profesie, maar in die skryf van haar eie verhaal, vervul Geber se vrou nie net die profesie nie; word sy ook Jael - die vrou wat haar eie geskiedenis bepaal en so voltooi.

In Scheepers se verhaal word die geskiedenis van die Israeliete se oorwinning dus nie die storie van Geber se vrou nie. Dit is nie die verhaal van die vrou wie se status en identiteit bepaal word deur haar verbintenis met ’n man nie, maar die verhaal van Jael wat haar eie storie skryf; wat nie deel word van die wenkant nie, maar die wenkant kies.

Terselfdertyd word Scheepers se verhaal die voltooiing van Jael se storie - die storie wat nié in die Bybel vertel word nie. Die verhaal van Jael word daarom ook die voltooiing van die halwe storie waarna die titel van die bundel verwys.

8.2 Die triomfantelike offerlam - Jefta se dogter

Die vrou wat die man die stryd aansê en oorwin, 'n sentrale tema in "Geber se vrou", is terug te vind in die verhaal, "Jefta se kind". Met hierdie verhaal lewer Scheepers seker een van die mees radikaal feministiese tekste in Afrikaans. In dié verhaal maak Scheepers gebruik van wat Pamela Ryan (1988:86) noem "subversive strategies: fictional alternatives by women writers". Ryan verwys naamlik na strategieë waardeur die bestaande manlike patriargale orde nie net bevraagteken en ontmasker word nie, maar omvergewerp word ten gunste van 'n vroulike orde.

Reeds in die herskryf van die geskiedenis van Jefta in Rigters 11 bespeur ons een van Ryan se "subversive strategies". Want hoewel Scheepers, soos in "Geber se vrou", nie die Bybelse gegewe verdraai nie, bemagtig sy, deur die fokus op Jefta se dogter as sentrale figuur en háár ervaring van die gebeure, die willose slagoffer van die Bybelverhaal wat gehoorsaam haar pa se gelofte gestand doen: "Jefta se dogter het hom geantwoord: Pa het Pa se woord aan die Here gegee. Doen met my wat Pa gesê het nou dat die Here vir Pa gehelp het om Pa se vyande, die Ammoniete, te straf" (Vers 36).

Deur die verhaal van Jefta se dogter te vertel, en nie die verhaal van Jefta, waarin sy dogter slegs die offer is waardeur hy sy gelofte aan God gestand doen nie, herskryf Scheepers nie net die geskiedenis van die stemlose vroue in die Bybel nie. Die uitbeelding van hierdie vroue en hul ervaring van die gebeure word 'n omverwerping van die manlike uitbeelding van die vrou as gewillige, gehoorsame en willose slagoffer.

Scheepers se gebruik van 'n subversiewe strategie blyk duidelik uit die kontras tussen die onderdanige optrede van Jefta se dogter in Rigters 11 en die opstandige jong rebel wat in "Jefta se kind" aan ons voorgehou word. In die verhaal is haar reaksie op die nuus dat sy as offer vir haar pa se gelofte vir ewig "maagd en kuis bly" (p 92) nie, soos die nuuskierige slaaf verwag, om die hele nag lank daaroor te huil nie. In teenstelling met die 'vroulike' optrede wat van haar verwag word - "en nou hou hulle my dop om te sien of ek huil, om te sien wat die offerlammetjie gaan maak" (p 92) - het sy die hele nag lank haar planne bedink (soos Geber se vrou) en ontbied sy die

slaaf met pen en ink. Sy wend haar tot woorde om uitdrukking te gee aan haar emosies, en om haar planne in werking te stel.

Deur die skryfdaad, die opneem van pen en papier, bemagtig sy haarself, gee sy uitdrukking aan haar wil, gee sy stem aan haarself. Haar versoek aan die slaaf om vir haar rooi ink te bring, is ook in meer as een opsig betekenisvol. Nie net is rooi die kleur van mag nie - sy bevestig dus haar reg en mag om haar eie lot te bepaal - maar rooi is ook die kleur van bloed. Haar brief word deur die gebruik van die rooi ink en die "baldadige vlerkpen" reeds 'n 'oorlogsverklaring'.

Hierdie verskuilde oorlogsverklaring word ondersteun deur die duidelik opstandige en rebelse toon van die brief, en is 'n verdere aanduiding dat sy haar nie willoos soos 'n lam ter slagting sal laat lei nie. In die aggressiewe en kragdadige toon van haar vertelling blyk haar verset, en haar weerbaarheid: "In hierdie donnerse dorp is daar mos geen geheim nie". Ook die spottende en minagtende toon van die brief aan haar vriendin getuig hiervan: "Jy het seker teen dié tyd al die storie gehoor - die poorte en die strate en al die hoerhuise hy daarvan ... Maar onse oupa Abraham en ou Isak het dit al lankal vir ons opgedonner" (p 92).

Haar opstand is nie net beperk tot haar pa en haar lot as offerlam nie, maar word 'n minagtende verwerping en bespotting van die skynheilige patriargale gemeenskap waarin sy haar bevind. Want Jefta, wat met groot gebaar sy dogter as offer aanbied, tree as dubbele oorwinnaar uit die stryd sonder om enige opoffering te maak. Hy wen die stryd teen die vyand, maar sonder om sy dogter se lewe in ruil te gee. Boonop verkry hy deur die behoud van sy dogter se maagdelikheid en reinheid verhoogde aansien in die gemeenskap: "Nou moet ek maagd en kuis bly, het hulle namens my besluit, dis tog nog een en dieselfde as 'n bloedoffer, en tog só fatsoenlik in die oë van onse mense - so met die maagdelikheid en alles saam. Dan sal die oorlogsheld se nuutverworwe aansien in die gemeenskap ook nie skade ly nie" (pp 92-93).

Hoewel dit dus voorkom asof sy haarself weens haar ondergeskikte posisie in hierdie patriargale samelewing in 'n situasie bevind waarin sy geen keuse gelaat word en

waaroor sy geen beheer het nie, word die teendeel juis waar. In teenstelling met die weerlose, treurende slagoffer tref ons 'n jubelende en triomfantelike oorwinnaar aan wat haar teenstanders met berekende listigheid uitoorlê: "Sorg net dat jy kom, en moenie té opgewonde lyk nie, dis eintlik mos maar 'n sorry business. Hoera-hoera!" (p 93).

Die simpatieke vergunning om haar laaste dae van vryheid saam met haar vriendinne deur te bring, spesifiek haar oom se simpatieke houding, word geïroniseer, want in plaas van 'n afskeid neem van haar vryheid en 'n versoening met die feit dat sy nooit die liefde van 'n man sal smaak nie, word dit 'n ontdekking en bevestiging van haar nuutgevonde vryheid. Wanneer die meisies verby die laaste blaffende honde en kykende oë hul sluiers wegtrek en hul vlegsels losknoop, word hierdie fisiese bevryding van die uiterlike tekens van vroulikei onderdanigheid 'n simboliese bevryding van die beperkinge en vereistes wat deur die gemeenskap aan hul vrouwees gestel word.

Die afwerping van hul onderdanige posisie en die bevestiging van hul onafhanklikheid blyk ook uit die keuse van 'n manlike lyfeiene om in al hul behoeftes te voorsien: "Bo by die hut gaan hy vuurmaak, water aandra, wyn skink, kosmaak, tot ons elke diens wees" (p 93). Die keuse van 'n manlike lyfeiene om hulle tot diens te wees, om die tradisioneel 'vroulike' take van die huishouding te behartig, word 'n omverwerping van die bestaande waardes en reëls van die gemeenskap.

Maar dit is veral in die meisies se feesvieringe by die hut dat Scheepers haar tot werklik "subversive strategies" wend, wat Ryan (1988:86) as volg opsom: "Die fokus is op die manier waarop sekere skrywers in die twintigste eeu oorheersende paradigmas hersien, in besonder die paradigma van heteroseksualiteit wat tradisioneel die sentrale verhouding in die konvensionele roman vorm. In hulle soektog na nuwe weë om fiksie te skryf wat die romaneindes van huwelik of dood ondermyn, volg vroueskrywers nuwe rigtings in die prosa".

In die meisies se liedere en dans, wat veronderstel is om rouliedere en klaagliedere te wees vir die vriendin wie se "skoonheid geen man ooit sal ken nie ... oor die liefde wat [sy] nooit sal ken nie" (p 94) word Jefta se offerbelofte geïroniseer en die patriargale samelewing se opvatting van die seksuele tot 'n bespotting gemaak, soos wat Cixous (1980:258) in *The Laugh of the Medusa* aandui: "There's no room for her if she's not a he. If she's a her/she, it's in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the 'truth' with laughter".

En dit is inderdaad wat Jefta se dogter en haar vriendinne hier doen. Want wat 'n roubeklag behoort te wees, word 'n vreugdeviering oor die man wat haar nooit sal ken nie; word 'n viering van haar werklike vryheid - die vryheid om nie aan 'n man te behoort nie, en om haar seksuele voorkeur, die lesbiese, uit te leef. Die gebruik van die lesbiese as fiksionele alternatief is een van die belangrikste kenmerke van die werk van vroueskrywers van die twintigste eeu (Ryan 1988:89). Die openlike en vrye beoefening van die lesbiese seksdaad word hier 'n bruilofsfees, maar word veel meer as net 'n uitlewing van hul seksualiteit. Die lesbiese word hier, soos in die woorde van Jacqueline Zita (1981:80) "a form of resistance to patriarchy qualitatively different from other forms because, however obscurely, lesbian resistance does include the sexual component. That is, the lesbian option, as an erotic, emotional, social and political commitment to other women represents an option that cannot, like the alternatives of androgyny or dual parenting, be contained within the institution of heterosexuality. Likewise the lesbian option cannot be contained as a simple negation or 'reaction to' dehumanized heterosexuality - it is radically other and expansive".

Hierdie verset teen en minagting vir manlike oorheersing en die beperkinge wat die patriargale gemeenskap aan hulle stel, word verhoog deur die teenwoordigheid van die viriele, sensuele touleier. As simbool van manlikheid, viriliteit en seksualiteit speel die meisies 'n genadelose, verleidelike, maar ook vernederende spel met hom waarin hulle hom met hul vroulike liggame verlei en verlok, hom seksueel opwek - net om hom, as verteenwoordiger van manlike seksualiteit, te verwerp en te bespot en hom 'n toeskouer te maak van die lesbiese: "Sy oë gloei in myne, maar ek maak my oë toe

... Kyk mooi, ek trek die gordel om sy heupe af, maar ek draai my weg van hom, draai my om na my vriendin met die donker wimpers, my hartsvriendin wat vir my wag ..." (p 95).

Deur die vrye beoefening van haar seksualiteit bevry Jefta se dogter haar van haar 'straf' en van haar pa se gelofte. Die ervaring van die lesbiese word hier nie net 'n verwerping van heteroseksualiteit nie; dit word 'n viering van vroulike onafhanklikheid, van vroue se beheer oor hul eie liggame en hul eie seksualiteit en 'n afwerping van manlike onderdrukking: "Kyk, my vriend wat daglank touleier was, kyk. Kyk hoe mooi is ons, kyk met hoeveel passie kan ons liefkoos. Die hele tyd wat ons hier sal wees, moet jy kyk. Maar ons het jou nie nodig nie" (p 95).

Die bevestiging van hul eie onafhanklikheid, juis deur hul seksualiteit, verkry in die hoogtepunt van die feesvieringe 'n bykomende dimensie. Want die 'verkragting' van die jong touleier bevestig nie net hul eie seksualiteit en die beheer oor hul eie liggame nie, maar word 'n radikale omverwerping van die bestaande orde, 'n fisiese onderwerping van die man wat simbolies word van hul minagting vir manlikheid, manlike seksualiteit en manlike oorheersing: "Maar ná hierdie nag sal hy weet, hy en sy geslag en sy leërs en die verknotte oudstes van sy toekomstige poorte en die hoerspies tussen sy bene, hy sal weet dat ons hom nie nodig het nie" (p 96). Die 'verkragting' van die touleier word deel van haar wraak teen die offer wat sy moet bring, die offers wat vroue in die algemeen moet bring. As offerlam vir Jefta se belofte maak sy die touleier tot offer waardeur sy haar wreek.

Soos wat Jefta sy gelofte aan God gestand doen deur sy dogter se maagdelikheid as offer aan te bied, en so geen werklike offer hoef te bring nie, word die offer wat Jefta se dogter moet bring ook geïroniseer. Want sy is geen hulpelose, gebroke slagoffer nie. Vir haar beteken die behoud van haar maagdelikheid bevryding: "En dat ek juig oor die huwelik wat my gespaar sal bly" (p 96).

Soos in "Labirint van God", kom die manlike God binne 'n patriargale godsdiens ook hier ter sprake. Vir Abraham en Isak is daar uitkoms, maar vir Jefta se dogter is daar

geen genade nie. Sy moet haar offer volbring, en daardeur suggereer die verhaal dat die man 'n bevoorregte posisie beklee in 'n manlike, patriargale godsdiens.

9. Hora de verdad - Die vrou se oomblik van waarheid breek aan

Die stryd tussen die geslagte, wat reeds in "Geber se vrou" en "Jefta se kind" ontgin is, bereik in die slotverhaal, "Hora de verdad", 'n tematiese hoogtepunt deurdat die tradisionele siening van die man-vrou-verhouding hier radikaal omvergewerp en vanuit 'n nuwe perspektief beskou word; 'n perspektief waarin die vrou nie net haar liggaamlike en geestelike weerbaarheid bevestig nie, maar ook die man uitdaag en die tradisioneel manlike terrein betree.

In die byna poëtiese vergelyking tussen die stiervegter wat hom voorberei vir die geveg met die stier, en die vrou wat haar voorberei om haar wagtende minnaar te ontmoet, word die verhouding tussen man en vrou op boeiende wyse uitgebeeld.

Deur hierdie vergelyking word die verhouding tussen die geslagte eerstens uitgebeeld as 'n stryd of geveg, soos wat die stiervegter hom voorberei vir 'n fisiese kragmeting met die stier. Ten spyte van die geïmpliseerde hartstog tussen minnaar en minnares, tussen die genadelose verleidster en die brute minnaar, en die spel van liefde wat hulie speel, is hierdie liefdespel dikwels 'n dekmantel wat 'n dodelike stryd verbloem, soos wat die stiervegter die stier telkens verlei met sy mantel en die vroue die stiervegter met hul waaiers "fop" (p 97). Die verhouding tussen man en vrou, ook op seksuele gebied, is dus essensieel een van stryd waarin die twee geslagte kragte meet. 'n Ander belangrike aspek van die verhouding tussen die geslagte word ook aangeraak.

'n Uiteraard belangrike aspek van hierdie stryd is dat dit essensieel 'n stryd van vernuf is. Soos wat die stiervegter fisies swakker is as die stier, en as gevolg daarvan die stier met blote vernuf moet uitoorlê en oorwin, is die vrou deeglik daarvan bewus dat sy fisies nie met die man kan kragte meet nie. Haar enigste wapens in die stryd word haar vernuf; haar vermoë om die man met vroulikheid en lis te uitoorlê en so as oorwinnaar uit die stryd te tree. Hiervan is die vernuf en vroulike lis waarmee die vroue in "Geber se vrou" en "Jefta se kind" die man uitoorlê reeds 'n bewys.

Die eeue-oue kragmeting tussen stiervegter en stier is ook 'n spel en vertoon in hierdie verhaal raakpunte met die liefdespel tussen man en vrou. In die spel van die liefde wat uitgebeeld word, is die vrou "genadelose verleier" en die man haar "brute beminde" (p 98). Die vrou word in hierdie spel uitgebeeld as ten volle weerbaar, ten volle toegerus en bewapen vir die spel - nie met fisieke krag nie, maar met 'n veel gevaarliker en dodeliker wapen - vroulikheid, verleidelikheid en listigheid. Die vrou gebruik dan ook haar vroulike lis met genadelose berekendheid om die man te verlei: "... met die geruis van materiaal sal ek jou nader lok, verlei, ek dans ligvoets voor jou uit, kom nader, my pragtige minnaar, dat ek aan jou kan raak ... net om dartelend jou warm asem en jou begeerte te ontglip, my weer skalks weg te draai, beskut in die wye voue van my rooi doek" (p 97).

Die spel/stryd bereik 'n klimaks in die "lieflike hoogtepunt" wanneer in die stiervegter se woorde, "jy heeltemal myne word, en ek volkome joune" (p 98). Hierdie hoogtepunt van die stryd suggereer ook seksuele eenwording, 'n seksuele klimaks tussen man en vrou. En soos in die aanloop tot die klimaks, is die vrou ook op hierdie oomblik in beheer deurdat sy baie duidelik die situasie manipuleer; 'n situasie waarin die man die wagtende minnaar is wat op haar bewegings reageer. Sy neem die inisiatief - hy reageer. Dit blyk duidelik uit die beskrywing van die klimaks: "laat my toe om die eeue spel van bloed en liefde met jou te speel, jy brute beminde, ek genadelose verleier, laat my toe om jou te tart tot 'n lieflike hoogtepunt" (p 98). Die uur van waarheid verwys dus hier ook na die seksuele eenwording - 'n uur van waarheid waarin die vrou haarself as oorwinnaar bevestig.

Die perspektief in "Hora de verdad" is die van dié stiervegter, maar ook dié van 'n vrou wat haar voorberei vir haar minnaar. In die vergelyking van die vrou met die stiervegter word hierdie verhaal vanuit 'n sterk feministiese perspektief vertel, soos reeds blyk uit die vrou se manipulering van die man, veral ten opsigte van die seksuele.

Deur die vergelyking van die vrou met die stiervegter betree Scheepers se vrouekarakter hier die terrein van die man. Want die stiergeveg is en was nog altyd die verpersoonliking en viering van manlikheid in sy uiterste vorm - 'n geveg waarin die

man sy vernuf teen die brute krag van die stier toets, en as beloning vir sy oorwinning die guns van die skalkse vroue agter hul waaiers in die toeskouerspawiljoen wen.

In "Hora de verdad" word die stereotiepe opvatting en uitbeelding van mans en vroue nie net ontmasker as die 'control myths' wat dit inderwaarheid is nie; die magsbasis word verskuif van die man na die vrou. Want deur die vrou as stiervegter, of anders gestel, die stiervegter as vrou uit te beeld, word die vrou as vreesloos, onafhanklik, uitdagend en aanvallend uitgebeeld - tradisioneel 'manlike' eienskappe. In "Hora de verdad" verruil die vrou haar tradisionele rol as passiewe toeskouer, as vrou wat skalks agter haar waaier die dapper stiervegter bewonder, vir die rol van aktiewe deelnemer. Sy ervaar nie die lewe deur die man nie, maar lewe self.

Dit beteken ook dat sy die manlike domein binnedring. Wat egter interessant is in "Hora de verdad", is dat hier nie sprake is van 'n vrou wat soos 'n man wil wees nie. Dit blyk juis uit die treffende vergelyking. Want soos die stiervegter sy krag openbaar deur vernuf, is die vrou se sterkste wapen haar vernuf, wat hier sinoniem is met haar vroulikheid en vroulike lis. Haar wapens is haar sensualiteit en seksualiteit waarmee sy die man "nader lok" en "verlei". Hoewel die vrou tot die stryd toetree en nie passiewe slagoffer van die stryd word nie, is haar sterkste wapens juis haar oënskynlike swakheid - die vroulikheid waarmee sy haar robuuste minnaar uitlok, verlei en uitoorlê. Die vrou is sterk, aggressief, uitdagend, maar sonder om haar vroulikheid in te boet, sonder om man te word.

In die vergelyking van die man met die woedende stier, die robuuste minnaar, wat op die stiervegter, die vrou, wag, word die man in groot mate uitgebeeld as hulpeloos en magteloos teen hierdie vroulike verleidingstaktiek waarvan hy 'n willose slagoffer word. Die man neem grootliks die gesosialiseerde eienskappe van die 'vroulike' geslagsrol oor. As robuuste "toro bravos" is hy wel toonbeeld van liggaamlike krag, maar teen die vrou se verleidingstegniek is hy magteloos, hulpeloos en passief, soos die stier wat op die stiervegter se bewegings reageer.

As die titel van die verhaal vanuit hierdie perspektief beskou word, word 'n aantal betekenisonderskeidings moontlik. Die uur van waarheid van die titel verwys hier aan die een kant na die uur van waarheid as die vrou se afwerping van haar passiewe, onderdanige rol en haar uitdaging van bestaande tradisies en norme, maar ook 'n verskuiwing van die magsbasis van man na vrou. Vir die vrou is haar toetrede tot die manlike domein 'n uur van waarheid, maar ook vir die man wat slagoffer word van die vrou se nuwe, aktiewe rol is dit 'n uur van waarheid.

In "Hora de verdad" is daar ook, in die vrou wat die manlike terrein betree, en gesosialiseerde 'manlike' eienskappe openbaar, die suggestie van 'n soort androgene figuur. Maar wat Scheepers hier bewerkstellig, is nie die tradisioneel androgene figuur soos bepleit deur Virginia Woolf en waarin manlike en vroulike eienskappe verenig is in 'n byna sekslose figuur nie. Die fokus van Scheepers se verhaal is die vrou - die vrou wat haar tradisioneel 'vroulike' rol afwerp en die manlike terrein betree.

Dit blyk onder meer uit die versmelting van manlike en vroulike eienskappe in die figuur en uitrusting van die stiervegter. Die teenstelling en versmelting tussen manlikheid en vroulikheid word deur slim woordgebruik bewerkstellig. In die beskrywing van die stiervegter wat gereed maak vir die stiergeveg wend Scheepers haar tot 'n vroulike skryfwyse wat in groot mate ooreenstem met Cixous se siening van *écriture féminine*. Maar terwyl die Franse feministe die binêre opposisie waarin die manlike met die positiewe en die vroulike met die negatiewe geassosieer word, blootlê en hulle wend tot 'n uitsluitlik vroulike skryfwyse en taalgebruik, kombineer Scheepers juis 'manlike' en 'vroulike' beelde in die beskrywing van die stiervegter.

Die parfuim, simbolies van vroulike verlokking en verleiding, het die geur van muskus en dennenaalde - geure wat met die buitelewe en die man geassosieer word. Hierdie suggestie van manlikheid word verder versterk deur die feit dat die "parfuim" oor die skouers en oksels aangewend word - soos 'n man wat reukweerder aanwend. In die hare wat swierig teruggekam word, word die vroulike weer gesuggereer, maar dan word dit weer "strak" in die nek vasgestrik. Die teenstelling tussen "swierig" en "strak" dui hier onmiskenbaar op 'n ineenloping van manlikheid en vroulikheid. Die boeiende

kontras word volgehou, want in die "syhemp" wat "koel oor my bolyf" lê, word die vroulike gesuggereer. Tog is daar in die gebruik van die woord "hemp" en nie "bloese" nie, reeds weer 'n verwysing na die manlike. Die 'manlike' beeld word deurgedra in die "smal, swart das in 'n klein, stewige knoop" wat hier ook 'n falliese simbool word. Die "glinsterende materiaal" van die uitrusting wat maklik van die hanger afgly, roep 'n 'vroulike' beeld op (p 97), maar in die "getailleerde baadjie met breë skouers" wat die kurwe van die ken wys, word die vroulike weer verbind met manlike assosiasies. Net so word die manlike in die baadjie wat van die adamsappel af toeknoop, gekontrasteer met die nouseluitende broek wat intiem om die heupe vou. In hierdie figuur is daar dus iets van die androgene figuur teenwoordig - van die versmelting van manlikheid en vroulikheid in die figuur van die stiervegter.

Die androgeniteit wat gesuggereer word, is egter nie 'n poging tot die transendering van seksualiteit deur 'n oplossing daarvan in 'n sekslose figuur nie. In die identifikasie van die vrou met die stiervegter word die versmelting van manlikheid en vroulikheid enersyds 'n bewapening van die vrou, want dit word "a psychosexual impulse towards wholeness in the individual, and a recognition that to remain fixed in the feminine or masculine stereotype is a limitation, while acknowledging that the conscious absorption of opposite characteristics is an attempt at completion" (Ryan 1988:97). Wanneer die stiervegter in die arena uitstap is dit as 'n "volkome vrou"; nie die vrou in haar verhouding tot die man nie, maar die vrou wat as individu vervulling vind in haarself en nie as manlike 'aanvulling' nie. Die stiervegter word daarom simbolies van die vrou wat deur haar bewuste, selfgeldende bevestiging van haar eie identiteit as emosioneel, geestelik en seksueel weerbare vrou die lewe kan trotseer.

10. Samevatting

Die slot van "Hora de verdad" sluit in die beeld van die stiervegter wat as "volkome vrou" in die arena uitstap op boeiende wyse aan by die titelverhaal, "n Huis met drie en 'n half stories", waarin die vrou se soeke na 'n huis, 'n tuiste as simbolies van 'n vroulike identiteit, gekenmerk word deur 'n onvervuldheid. In "Pa", wat handel oor die jong meisie se problematiese verhouding met 'n fisies afwesige pa en 'n emosioneel afwesige ma, word haar emosionele en seksuele ontwikkeling 'n bedreigende en by

implikasie 'n onvervulde ervaring en bly sy vasgevang in 'n vader-fiksasie. Ook die meisie in "Ses" ervaar dat sy, bloot omdat sy 'n meisie is, nie as volle lid van die seuns se span aanvaar word nie.

In die vrou se soeke na 'n eie identiteit vind sy soms vervulling, selfs vernuwing ("Elikser") en bevryding ("Die een met die ding") in die seksuele. Die vrou se verkenning, bevraagtekening en ervaring van die seksuele en haar eie seksualiteit hou ook direk verband met haar verhouding met die man. Terwyl die seksuele ervaring in haar verhouding met die man 'n genesende ervaring word in "Elikser", soos ook blyk uit die vrou se seksuele bevryding in "Die een met die ding", word die heteroseksuele verhouding dikwels ook die fokus van die stryd tussen die geslagte. Dit is juis die seksuele wat die vrou verder van die man af wegdryf in "'n Onbevleete bevrugting", terwyl die verhouding tussen man en vrou in die uitbeelding van hierdie verhouding as 'n oorlog, net so vernietigend as 'n werklike oorlog in die verhaal "Bruilofsag", die klem plaas op die stryd tussen man en vrou. Die heteroseksuele verhouding word 'n verhouding waarin die vrou nie volkome vervulling vind nie. Dit blyk ook uit die vrou se emosionele en die man se seksuele onvervuldheid in "'n Onbevleete bevrugting". Hierdie tema word teruggevind in die verhaal, "Labirint van God" waarin die vrou in haar mistieke eenwording met Maria vervulling ervaar. In hierdie verhaal word hierdie eenwording met Maria ook verbind met seksuele vervulling, wat verbind word met die verwysing na die lesbiese as alternatief op die man-vrou-verhouding. Die vrou vind hier egter ook nie vervulling nie, as gevolg van 'n patriargale godsdiens wat haar nie net minder maak as die man nie, maar haar as 't ware uitsluit, of miskien selfs opsluit, soos die nonne in die klooster. Hierteenoor vind sy as vrou aanvaarding en vervulling by 'n vroulike Godheid. Ook Jefta se dogter word 'n slagoffer van 'n patriargale godsdiens, maar as offerlam word sy bevry van die eise en verwagtinge van 'n patriargale samelewing.

Die vrou se vermoë om ten spyte van manlike onderdrukking haar identiteit te behou en haar eie lot te bepaal, bring vir Geber se vrou vervulling. In die skryf van haar eie verhaal word sy nie Geber se vrou nie, maar Jael. Die vrou se soeke na 'n eie, vroulike identiteit, haar soeke na vervulling, word in hierdie verhale dikwels verhinder in haar

stryd om oorlewing teen die man - op seksuele en religieuse vlak, maar ook binne 'n patriargale samelewing. In "Hora de verdad" ervaar die vrou in die beeld van die stiervegter wat hom gereed maak vir die stiergeveg, haar eie krag; is sy volkome toegerus vir die stryd. Ook die stryd binne haar word voltooi en daarom kan sy uitstap as volkome vrou.

Die spanning deur onvoltooidheid of 'halfheid' wat uitgebeeld word in die vrou se soeke na 'n eie, vroulike identiteit, kan ten slotte ook met die titel van die bundel in verband gebring word. In 'n sekere sin word die halwe storie waarna die titel verwys in dié verhale oor die vrou juis deur die vertelling daarvan voltooi.

11. 'n Huis met drie en 'n half stories - van feministiese tot vrouefase

As 'n mens 'n *Huis met drie en 'n half stories* vergelyk met *Die ding in die vuur* en *Dulle Griet*, word 'n definitiewe ontwikkeling in Scheepers se oeuvre duidelik. Soos wat daar in *Die ding in die vuur* sowel as in *Dulle Griet* sprake is van 'n ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid, is hierdie ontwikkeling ook in 'n *Huis met drie en 'n half stories* te bespeur.

Terwyl die vrouefigure in *Die ding in die vuur* dikwels ooreenkomste vertoon met die vrouefigure wat Showalter in die vroulike fase van die Britse vroueliteratuur identifiseer, grootliks vanweë hul posisie in 'n tradisionele, patriargale kultuur, is daar in *Dulle Griet* reeds aanduidings van 'n meer onafhanklike, feministiese vrou. Ons tref vroue aan wat ten spyte van mislukte verhoudings wat hulle weerloos laat, soos Dulle Griet, hulself toerus vir die stryd. In 'n *Huis met drie en 'n half stories* is daar, veral in die sterk, weerbare vrouefigure, soos Jael ("Geber se vrou") en Jefta se dogter, die identifikasie met 'n vroulike Godheid ("Labirint van God"), die lesbiese as alternatief op die heteroseksuele verhouding ("Jefta se kind" en "Labirint van God"), asook die vrou se betreding van die manlike terrein ("Hora de verdad"), 'n baie duidelike ooreenkoms met die vrouefigure van die feministiese fase. 'n Mens sou hierdie bundel in die lig hiervan kon beskou as verteenwoordigend van 'n sogenaamde feministiese fase in Scheepers se werk.

Dit is egter belangrik om daarop te let dat ons hier ook met "feministiese" verhale te make het wat in 'n belangrike opsig verskil van die Britse feministiese romans van hierdie fase. Anders as die feministiese vroueskrywers se strewe na 'n "Amazon utopia" en hulle begeerte "to break away from the yoke of biological femininity [which] also expressed itself as the wish to be male", word die afwerping van manlike norme en standaarde in *'n Huis met drie en 'n half stories* nooit 'n ekstreme reaksie teen vroulikheid en vroulike waardes nie. Dit blyk duidelik uit verhale soos "Jefta se kind", "Geber se vrou" en "Hora de verdad", asook die titelverhaal. Die vrou se soeke na vervulling word inderdaad 'n aanvaarding van vroulike waardes en norme soos deur die vrou daargestel. Die klem verskuif dus van die man se perspektief en vertolking van wat 'n vrou behoort te wees na die vrou se bepaling van haar eie identiteit.

In hierdie uitbeelding van die vrou se strewe na voltooiing binne haarself, en nie as aanvulling tot die man nie, toon *'n Huis met drie en 'n half stories* ook 'n oorgang tot 'n sogenaamde vrouefase. Dit blyk onder meer ook uit die gedurfde uitbeelding van vroulike seksualiteit en die vrou se ervaring van die seksuele, wat ook kenmerkend is van die vrouefase: "For the first time anger and sexuality are accepted not only as attributes of realistic characters but also ... as sources of female creative power" (Showalter 1977:35).

-
1. Hierdie tema van die uiteenlopende eise wat aan die vrou gestel word - dat sy minnares moet wees, maar terselfdertyd ook simbool van kuisheid - word treffend verwoord deur die vroulike hoofkarakter, Jessie, in *Susters van Eva*. Ook sy beleef hierdie tweestryd: "Hoe verduidelik jy die pyn van jou goed en jou sleg? Dat jy albei móét wees. Heks en engel. Sodat die heks van die engel kan eet, die engel van die heks. Die engel kan nie wegvlieg en in die wolke gaan woon nie; die heks nie 'n man tussen haar bene innooi terwyl haar hande sy kake oopbeur sodat sy in hom kan klim om sy bloed te steel nie" (Matthee 1995:215).

Hoofstuk 5

Die heidendogters jubel

1. Inleiding

Na die sukses van haar drie kortverhaalbundels verskyn Riana Scheepers se eerste roman, *Die heidendogters jubel*, vroeg in 1995. Hierdie kort roman verteenwoordig, ten spyte van die onopspraakwekkende ontvangs, nie net 'n belangrike ontwikkeling in Scheepers se oeuvre nie, maar vul ook 'n belangrike leemte in die Afrikaanse grensliteratuur.

Om die bydrae van *Die heidendogters jubel* in perspektief te plaas, is dit nodig om van die belangrikste tendense in die Afrikaanse grensprosa oorsigtelik te beskou.

1.1 Die grensverhaal as belangrike subgenre in die Afrikaanse prosa

Die grensverhaal maak in die laat sewentigerjare die eerste keer sy verskyning en oorheers as 't ware die Afrikaanse prosatoneel vir die volgende ongeveer vyftien jaar. P.J. Haasbroek se *Heupvuur* (1974), *Roofvis* (1975) en *Skrikbewind* (1976) bevat van die vroegste grensverhale, hoewel hulle dikwels in buurlande afspeel. Brutaliteit en wreedheid staan voorop in sy werk en die wyse van vertelling dien as 't ware as bloudruk vir 'n hele geslag skrywers na hom (Van Coller 1992:154).

Dit is veral J.C. Steyn se bundel kortverhale, *Op pad na die grens* (1976), wat 'n belangrike voorloper is van die grensprosa van die tagtigerjare. Die bydrae van Steyn se kortverhaalbundel blyk eerstens uit die verwysing na die grens in die titel van die verhaal, 'n opvallende kenmerk van veral latere grensverhale, en een wat bydra tot die vestiging van die term "grensliteratuur". Tweedens word Steyn se bundel in die ontginning van die begrip "grens" ook 'n belangrike voorloper van die grensverhaal (Erasmus 1995:146). In die meerduidige gebruik van die term "is die grens waarheen onvermydelik op pad is ook geen eenduidige (topografiese) gegewe meer nie" (Van Coller 1992:154).

Hierdie belangrike nuwe subgenre in die Afrikaanse prosa gee in die tagtigerjare aanleiding tot die vestiging van die term "grensprosa" na die verskyning van 'n hele aantal grensverhale deur verskillende skrywers, waaroor Elize Botha in 1985 as volg skryf: "Een van die opvallende verskynsels van die jongste prosa is 'n klein 'reeks' van vyf boeke van jong skrywers ... Nêrens is uitdruklik gesê dat dié boeke as reeks bedoel is nie, maar die uiterlike voorkoms van 'n boek is ook 'n 'sê' ... Koos Prinsloo se *Jonkmanskas* het eerste verskyn (1982); daarna het gevolg *My Kubaan* van Etienne van Heerden (1983), en in 1984 *'n Wêreld sonder grense* van Alexander Strachan, *'n Basis oorkant die grens* deur Louis Krüger en, weer van Etienne van Heerden, *Om te awol*: eersgenoemde drie, kortverhaalbundels, die ander twee kort romans. Prinsloo se verhale het in meer opsigte hier 'n toon aangegee: jongmanservaringe van hierdie tydsgewrig in Suid-Afrika is daarin opgeteken. Die dienspligtige moet 'vertel van die grens', die jongman probeer homself vind in liefde en vriendskap, soek na sy plek binne sy gesin, binne sy stuk van die samelewing, binne sy familiegeskiedenis. Dit geld ook vir die ander vier boeke: manlikheid en menslikheid is op die spel vir 'moderne jongmense' in hierdie gewelddadige wêreld, ook mede-menslikheid, dikwels, 'waar dit oor rassesspanninge gaan" (Botha 1987: 139-140).

Binne die grensprosa as subgenre maak Van Coller (1992:155) 'n belangrike onderskeid tussen grensverhale wat tot die sogenaamde elite-literatuur behoort en dié wat as ontspanningsliteratuur geklassifiseer kan word. Die belangrikste verskil is waarskynlik dat grensverhale wat tot die elite-literatuur behoort hoofsaaklik normdeurbrekend is - veral ten opsigte van ideologiese norme. "Die groot meerderheid werke in hierdie subgenre staan byvoorbeeld afwysend of in ieder geval neutraal teenoor die Suid-Afrikaanse onderneming aan sy grense. Hiermee gepaard word etiese norme ook deurbreek - veral in die werke waar die grens eerder metafores gehanteer word". Daarenteen word grensverhale wat as ontspanningsliteratuur geklassifiseer word, veral gekenmerk deur die patriotiese element en hierdie werk is ook, met geringe uitsondering, normbevestigend.

Van Coller (1992:155) identifiseer ook 'n ander belangrike onderskeid tussen die twee soorte grensverhale: "Wat interessant is ten opsigte van die vertelwyse is dat in elite-

literatuur die ek-fokalisasie oorheers - en dat dit meestal die manlike perspektief weergee. Dit is weliswaar so dat die Afrikaanse prosatoneel met die opbloeï van die grensverhaal oorheers is deur werk van manlike skrywers, soos Haasbroek, Steyn, Strachan, Krüger, Prinsloo en Van Heerden, waarin die gebeure vanuit die perspektief van 'n manlike ek-verteller belig word. Hierteenoor word heelwat grensverhale in die ontspanningsliteratuur "uit die oogpunt van die vrou, die geliefde, die moeder, die vader en selfs die grootouers aangebied" (Van Coller 1992:155). Hiermee word implisiet ook gesê dat in dié grensverhale, die buitestaander se perspektief - en vandaar dalk die patriotiese en normbevestigende aard - op die grensoorlog gegee word.

1.2 Die vroulike perspektief op die grensverhaal

Twee prosatekste deur vroueskrywers bring in die negentigerjare, met die opbloeï van werk deur vroueskrywers, 'n boeiende sterk normdeurbrekende perspektief op die manlike grensverhaal.

Die eerste is die titelverhaal in die kortverhaalbundel, *Dansmaat* (1993), van Elsa Joubert. Joubert se verhaal handel oor die vrou in die grenssituasie, en hoewel die hoofkarakter in Joubert se verhaal die vrou van 'n offisier is wat 'n grensbasis besoek, bied die vroulike vertelperspektief hier nie 'n geïdealiseerde, patriotiese beeld, soos in die gewilde grensverhaal nie. Die vroulike hoofkarakter se ervaring van die grens is wel eerstehands, maar anders as die man, ervaar sy dit steeds as buitestaander - deels omdat sy nie fisies deelneem aan die oorlog nie, maar hoofsaaklik omdat sy, as vrou van die offisier, soos die gevange SWAPO-soldaat, een van die "twee gevaarlike v's [word] wat die basis betree" (Erasmus 1995:149).

Joubert se teks is 'n belangrike voorloper vir Scheepers se roman, *Die heidendogters jubel*. In Scheepers se kort roman bied die vroulike hoofkarakter se ervaring van die weermag en die grensoorlog tydens haar verblyf in 'n weermagkamp nie net insig in die vroulike ervaring van die oorlog wat, soos die werk van manlike skrywers, die aanvaarde norme bevraagteken en verwerp nie. Deur die vrou se ervaring van die grensoorlog en die weermag word *Die heidendogters jubel* ook 'n belangrike reaksie

op die uitbeelding van die vrou in die grensverhaal. Die vrou, wat altyd op die periferie van die grensverhaal gefigureer het, word nou hooffiguur - beleef hier die oorlog en weermag, nie deur die man nie, maar deur haar eie, hoewel beperkte, ervaring daarvan. Hierteenoor vervaag die man in *Die heidendogters jubel* dikwels tot randfiguur, en ook soms selfs tot karikatuur, soos in die geval van Petrus Niemann en dominee Malherbe.

2. Die vroulike vertelperspektief in *Die heidendogters jubel*

Soos vroeër vermeld, bring die vroulike ek-perspektief reeds 'n vernuwende blik op die grensverhaal en die oorlog as uitsluitlik manlike ervaring. Deur die gebeure vanuit die vertelperspektief van die vroulike hoofkarakter, Nina, weer te gee, word die roman onder meer 'n belangrike vroulike antwoord op die grensprosa van die tagtigerjare, waarin die vrou hoofsaaklik as randfiguur gefigureer het.

Die skryf van die verhaal uit die perspektief van Nina is egter ook om verskeie ander redes 'n besonder geslaagde verteltechniek. As rebelse jong universiteitstudent word haar kritiese bevraagtekening van die situasie waarmee sy gekonfronteer word, die oorlog, die waardes wat dit verteenwoordig en die ideologie wat dit onderlê, ontbloot. Dit verleen geloofwaardigheid aan haar stryd.

As jong universiteitstudent wat op die drumpel van toetrede tot die volwasse lewe en die samelewing staan, word sy ook 'n vroulike teenhanger vir die jong soldaat of jong man wat in die manlike grensprosa gekonfronteer word met die oorlog, sy deelname daaraan en sy uiteindelijke vestiging van 'n eie identiteit.

3. Nina - onskuldige Sionsdogter of uitdagende heidendogter?

Scheepers se rebelse jong "heidendogter", Nina, word 'n belangrike antwoord of reaksie op die stereotiepe uitbeelding van die vrou in die grensverhaal - enersyds as buitestaander wat verwyder is van die werklike stryd, en andersyds as oningeligte, maar patriotiese en simpatieke ondersteuner van die soldaat en die oorlog.

Die uitbeelding van Nina as 'gevangene' aan die begin van die verhaal, en haar skok en woede wanneer dit tot haar deurdruk dat haar verwagtinge van 'n "doodgewone jolvakansie" met "Spur-etes en fliëks en 'n manslyf so nou en dan om die aande om te kry" (Scheepers 1995:69), ontaard het in 'n week se vrywillige opsluiting "as seksmasjien(e) vir ['n] jagse luitenant(e)" (p 9), word genuanseer deur Scheepers se karakterisering van Nina as 'n eiewysé, opstandige jong student.

Die genuanseerde uitbeelding van Nina verleen groter geloofwaardigheid aan haar stryd, maar deur haar wisselende gevoelens van opstand en magteloosheid teen haar fisiese opsluiting, asook haar geestelike, emosionele en seksuele bevrydingstryd in haar soeke na 'n onbeperkende vroulike ruimte of identiteit, word die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid 'n sentrale tema, wat in die konteks van die werklike oorlogsgebeure tot 'n boeiende spel met die begrippe "weerloosheid" en "weerbaarheid" aanleiding gee.

Die wisselende gevoelens van magteloosheid en opstand wat Nina ervaar, hou, soos by baie van Scheepers se vrouefigure, ook verband met haar posisie as slagoffer en/of uitbuiters. Ten spyte van die feit dat Nina vanweë haar verwysingsraamwerk nie voorbereid is op haar werklike rol as wip en die gepaardgaande vrywillige opsluiting nie, vind 'n mens in die karakterisering van Nina duidelik nie 'n hulpelose, onskuldige slagoffer nie. Dit word bevestig deur haar eie erkenning daarvan: "Ek gaan my gat sien. Maar dit wóú ek mos, ek was voorbereid daarop, dit is my eie skuld ... Ek het vooraf geweet, natuurlik. Dat dit nie net alles maanlignagte en goeie fliëks en opheffende musiek sou wees nie. Dit is nie die rede hoekom ek gekom het nie. Maar só het ek dit my darem ook nie voorgestel nie" (p 3).

Haar woede teenoor Liezel, deur wie se toedoen sy haar in luitenant Petrus Niemann se kamer bevind, word dus eintlik woede en opstand teen haar eie onkunde en naïwiteit: "Ek is kwaad vir haar, al weet ek dis 'n kwaadheid vir myself. Ek is vasgevang in 'n plek, maar ek het myself hierbinne gekry" (p 13). Juis hierdie aanvaarding - nie van haar situasie nie, maar wel van die gevolge van haar keuse - dui reeds op haar uiteindelijke vermoë om haarself te bevry.

Haar gewaande 'weerbaarheid', en haar 'wegbreekvakansie' as opstand teen die norme en waardes van die universiteit, ds Malherbe en haar ouers, word gekontrasteer met haar aanvanklike onvermoë om haar situasie te hanteer. As oënskynlik weerbare, wêreldwyse en bevryde jong vrou word sy geïnisieer in 'n vreemde, maar ook vyandige wêreld wat haar op alle vlakke inperk en dus die voortdurende spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid na vore bring.

Nina se beheersde verset word gedurende haar vrywillige opsluiting in luitenant Niemann se kamer 'n proses waardeur sy haar eie waardes, dié van die oorlog en die ideologie wat dit regverdig, van die kerk, haar ouers en die universiteitsowerhede bevraagteken.

4. Die ruimte as sentrale element in Nina se bevrydingstryd

Nina se inperking in die weermagkamp en -kamer en haar versugting om bevry te word, word deur 'n boeiende spel met kontrasterende beelde en ruimtes uitgewerk.

Haar opstand teen haar inperking word in die eerste plek 'n poging om haar te bevry uit die verstarrende fisiese ruimte waarin sy vasgevang is. Buiten die beperkinge van die vier mure waabinne sy vir 'n week as 'n gevangene moet leef - "die ruimte van hierdie plek druk my in, ek voel hoe ek benoud raak, die ruimte nouer om my intrek" (p 3) - word sy ook singtuiglik ingeperk en raak dit uiteindelik haar hele menswees.

Die beperking wat die weermagkamp en -kamer as onmiddellike fisiese ruimte aan Nina stel, strek veel verder as die vier mure wat haar letterlik afsny van die buitewêreld. Die uiterste funksionaliteit en geordenheid, maar ook die afwesigheid van enige estetiese of persoonlike kwaliteite, blyk onder meer uit haar beskrywing van Petrus Niemann se kamer: "Bed. Staalkas. 'n Stoel. 'n Klein tafeltjie teen die muur, wat nou afgeslaan is om meer ruimte te gee. Gordyne om die hitte en die lig buite te hou ... Daar is nie 'n mat op die vloer nie ... Luitenant Niemann se droomwa, 'n poster van 'n antieke silwer Jaguar, is teen een muur opgeplak" (p 36). Omdat daar niks in Petrus Niemann se kamer is wat enigiets oor homself verrai nie, perk ook dit Nina se gees in. As anonieme, onpersoonlike ruimte ontnem dit haar haar identiteit.

Nina se ervaring van die onpersoonlike weermagkamer, "Hier is niks te sien nie, net 'n bar armykamer met grysblou gordyne wat benouend in mure om my staan" (p 16), is nie net 'n opstand teen haar gevangenskap nie, maar daar word ook reeds subtiel gesuggereer dat die weermag en oorlog individue beroof van hul individualiteit deur hulle te reduseer tot hul funksie vir die staat - "my luitenant is staatseiendom, soldaat van die staat waarvan ek ook deel is" (p 45). Die verstarrende anonimiteit is nie net beperk tot Petrus Niemann se kamer nie, maar word sinoniem met die hele weermagkamp: Selfs die badkamers "is spierwit en lelik en ruik na die harde seep van mans. In die toilette hang 'n Jeyes Fluid-reuk. Daar is nie baddens nie, net storte. Alles wat afgeruk kan word, is reeds weg. Die storthokke het almal 'n gapende pyp, sonder 'n sproeikop" (p 12); badkamers wat vir 'n rukkie "na meisiekind [ruik] voordat die Jeyes Fluid weer verstikkend en steriel oor alles neersak" (p 85).

Nina se aanvanklik uitdagende wêreldwysheid maak as gevolg van haar fisiese en sintuiglike inperking plek vir onsekerheid en vrees. Hoewel sy besef dat haar opsluiting vrywillig is - "maar ek hoef natuurlik nie hier te bly nie, ek is 'n vry mens" (p 7) - word sy ook 'n slagoffer van haar eie vrese. Haar vrees om ontdek te word, en so uitgelewer te word aan die 'vyand', asook die gevolge daarvan, hou haar fisies gevange in Petrus Niemann se kamer: "Ek gaan sit regop ... My lyf is lam, willoos (p 8) ... Ek wil nie meer hier lê en niks nie. Ek is bang" (p 62).

Sy probeer haarself teen haar fisiese inperking en selfopgelegde geestelike gevangenskap verweer deur te ontvlug na verbeelde, maar werklike ruimtes buite die grense van die kamer en die kamp. Hierdie gedagtereise waardeur Nina ontsnap aan die benouende weermagbestaan, bied nie net tydelike verlossing uit die benouing van die weermagkamp nie, maar bring 'n belangrike aspek van haar bevrydingstryd ter sprake.

Nina se gedagteruimtes staan in skerp kontras met die weermagomgewing waarin sy haar bevind. Dit is naamlik natuurlike ruimtes, sonder enige grense of beperkinge, waar sy fisiese, maar ook emosionele en geestelike bevryding ervaar: "Ek is in 'n groot oop ruimte met vars berglug wat deur my waai, die koelte van 'n wye oop nag stroom

oor my" (p 4); "ek is buite. Ek staan kaal onder 'n waterval en die water loop oor my ek word deel van die stroom en vloei weg, oor rotse en klippe ek is buite" (p 12). In Nina se ontvlugting na die natuurlike gedagteruimtes buite haar grys weermag bestaan word haar latere volledige bevryding reeds in die vooruitsig gestel.

4.1 Die opponerende ruimtes as weerspieëling van die verskil tussen die geslagte

Die natuurlike ruimtes - woud, see en wind - wat teenoor die kunsmatige modellandskap van die weermag gestel word, verkry meer as net 'n fisies ruimtelike betekenis binne die konteks van die verhaal.

Die weermagkamp as manlike terrein waar die vrou as verstekeling, soos in Elsa Joubert se verhaal, "Dansmaat", saam met die vyand gereduseer word tot een van twee gevaarlike v's, word simbolies van 'n manlike ruimte. Teenoor die verstarring en vyandigheid wat Nina in hierdie 'manlike' ruimte ervaar, word die natuurlike, bevrydende en vrugbare ruimte waarheen sy wegvlug, verteenwoordiging van die vroulike. Die vrou se versugting na 'n vrye ruimte waarin sy haarself sonder beperkinge kan uitleef, is ook 'n sentrale tema in die titelverhaal van *'n Huis met drie en 'n half stories*.

Dit blyk onder meer uit die talle vroulike simbole - die woud, die bome, water - wat hierdie sfeer kenmerk. Die uitbeelding van dié ruimtes as vroulik word nie net in vroulike simbole geopenbaar nie, maar ook in spesifiek vroulike beelde waarmee Nina dit beskryf: "'n Plataanboom wat met wuiwende hande koebaai sê. Kyk, dis herfs, die blare ritsel, ek loop met 'n duisend stywe onderrokke die winter, die koue tegemoet. Wilkerboom flerrie met die swaels. Seringboom bot blomme en vrugte" (p 15).

4.2. Manlik en vroulik soos vergestalt in die sintuiglike beelde

Die kontras tussen die manlike wêreld waardeur Nina ingeperk word en die vryheid wat sy binne 'n onbegrensde vroulike ruimte ervaar, word ook vergestalt in die opvallende gebruik van sintuiglike beelde.

Teenoor Nina se sintuiglike afstomping in die weermagkamer - "vyf sintuie uitgeput binne 'n paar minute" (p 18) - ervaar sy die natuurlike, vroulike ruimtes as bevrydend juis vanweë haar volledige sintuiglike ervaring daarvan - sy ruik, sien, hoor, voel en proe die reën, die woud, die see en die bome.

Teenoor die kamer met sy "verskillende skakerings van weermaggrys" word groen "die kleur van koelte en stilte" (p 57) waarna Nina smag: "groen dennebome" (p 56), "groen reën" (p 61), "groen suisings van wind" (p 96) en "dennegroen branders" (p 109).

Hierdie kontras tussen die twee wêreldes, die natuurlike en die kunsmatige, die manlike en die vroulike, word veral treffend vergestalt in die gebruik van kontrasterende kosbeelde. Nina kan byvoorbeeld nie die kitskos eet wat Petrus Niemann vir haar bring nie, maar smag na natuurlike, groen slaai, wat vir haar sinoniem word met bevryding: "Van al die boheemse kos op die tafel is die slaai die lekkerste. Groen blare botterslaai en basilie ... Ek maak die kas oop. Daar is nog een appel oor. Dis die naaste aan koel en groen wat ek kan kom. Toe ek daaraan byt, is die vesels melerig. En warm" (p 57).

Die teenoorstelling van die twee kontrasterende ruimtes en wat hulle verteenwoordig, word in die loop van die verhaal nie net simbolies van die manlike en vroulike nie, maar ook van die spanning tussen inperking (weerloosheid) en bevryding (weerbaarheid).

Nina se wisselende stryd tussen inperking en bevryding word in die loop van die verhaal meer as as 'n fisiese en sintuiglike ervaring. Haar fisiese inperking word uiteindelik manifestasie van haar inperking as vrou binne 'n patriargale kultuur. Nina se aanvanklike opstand teen haar fisiese opsluiting maak geleidelik plek vir 'n opstand teen haar geestelike, emosionele en seksuele inperking. Sy vind daarom ook slegs volkome bevryding, nie net wanneer sy die manlike juk afwerp nie, maar deur die kompromislose uitlewing van haar vroulikheid en die vestiging van 'n vroulike identiteit. In hierdie opsig word Nina se bevrydingstryd dus ook 'n soeke na identiteit, soos dié van die vrouefigure in *'n Huis met drie en 'n half stories*.

4.3 Klank en sinskonstruksie as weerspieëling van die verskil tussen die geslagte

Die natuurlike, vroulike ruimte word op vernuftige wyse deur die taalgebruik van die manlike ruimte, oftewel die weermagkamp onderskei. Die manlike aktiwiteit in die kamp word in harde, afgemete klanke beskryf: "Erens buite was troepe besig om verby te marsjeer. 'n Mens kon die kortaf bevele hoor, die stewels wat in dodelike gelid 'n ruising word wat ritmies oor die gruis gaan, die kort bevel om te halt. Woorde waarvan die klinkers dramaties uitgerek, en dan stomp afgekap word" (p 2).

Hierteenoor word sagte, vloeiende klanke, byna poëtiese taal gebruik om die vroulike of natuurlike ruimte te beskryf: "lug, groen dennebome en grond wat vars omgeploeg is, koelte, water, 'n horison wat heeltemal oop is 'n wind van die berg af bome met digte blare moenie dink aan mure nie dink aan die koelte van sampioene en helder bergwater" (p 56). Dit is nie net in die gebruik van vloeiende klanke en beelde wat 'n bevrydende vroulike ruimte daargestel word nie. Ook die sinskonstruksies is vryer, vry van die reëls van taal, en dikwels word die bewussynstroomtegniek gebruik om uiting te gee aan Nina se mymeringe. Haar ervaringe word weergegee soos sy dit ervaar - vry van die reëls van sinskonstruksie en punktuasie: "ek is buite, grasvelde wolkevelde diep, oneindige stiltes van water" (p 69); "kristalhelder oop koue lug blare wat tydsaam in klam koeltes vermolt" (p 94); "groen suisings van wind, bergblou skaduwees ek is buite" (p 94); "dennegroen branders, die koud van baie water die skoonbrand van die see" (p 109).

Deur die opvallende linguïstiese kontraste word die wêreld van man en vrou as twee uiteenlopende, maar ook opponerende ruimtes daargestel. Die vroulike ruimte word in 'n skryfwyse wat ooreenstem met die *écriture féminine* dus ook in die taal daargestel.

5. Die rol van die oorlog in Nina se bevrydingstryd

As grensverhaal is die gebeure in *Die heidendogters jubel* ingebed in die Suid-Afrikaanse weermagopset tydens die grensoorlog in Namibië. Soos Scheepers reeds in *Die ding in die vuur* bewys het, word die gebeure in *Die heidendogters jubel* as gevolg van Scheepers se dikwels subversiewe en verruimende perspektief nie

oorskadu deur die sterk ruimtelike gebondenheid nie. In hierdie roman word dit veral bewys deur die klemverskuiwing en uitbreiding van die stryd na ander vlakke en terreine.

Die gebeure in *Die heidendogters jubel* word daarom ook in die vrou se ervaring van die grensoorlog veel meer as 'n blote reaksie of antwoord op die manlike ervaring. Hoewel Nina se ervaring van die weermag en die oorlog wel 'n sentrale tema is, word dit as 't ware deel van haar groter 'oorlog' of 'stryd'. Gedurende die vyf dae wat sy as wip in luitenant Petrus Niemann se kamer deurbring, word sy vir die eerste keer gekonfronteer met die fisiese oorlog. Dit lei nie net tot 'n bevraagtekening van die sinvolheid daarvan nie, maar gee onder meer aanleiding tot verset wat veel wyer uitkring. Uiteindelik val die klem nie meer op die grensoorlog as sulks nie. Die grense van die grensverhaal word met ander woorde deurbreek en die klem verskuif na die vrou, Nina, se eie grensoorlog - haar stryd teen die grense van 'n beperkende patriargale samelewing wat haar gevange hou.

Die grensoorlog en die weermagopset word in *Die heidendogters jubel* die makrokosmos waarbinne Nina se eie persoonlike bevrydingstryd voltrek word. Deur haar konfrontasie met die oorlog word Nina geleidelik gedwing om standpunt in te neem oor die oorlog en die strukture wat dit in stand hou.

Haar aanvanklike skok en ontnugtering wanneer sy haarself letterlik as 'n gevangene in die weermagkamer van luitenant Petrus Niemann bevind, is reeds die eerste aanduiding dat sy haar as onkundige buitestaander in 'n onbekende wêreld bevind. Haar opvallende onkundigheid en oningewydheid in die wêreld van die grens en die weermag toon egter hier al tekens van 'n bewuste distansiëring daarvan: "Ek die onkundige buitesta[a]nder. Wat nie 'n ouer broer het wat hom en sy gesin deur die ervaring 'army' laat gaan het nie. Wat nog nooit met 'n ou uitgegaan het wat in die weermag is nie. Wat op universiteit nog altyd geweier het as iemand my wou voorstel aan 'n army-ou ... 'n Man in uniform is 'n verleentheid, jy bring nie 'n crew-cut onnosel soldaat op die kampus nie, dis fataal vir enige toekomstige verhoudings ... Die oorlog het nog nooit iets vir my beteken nie, al voel ek op 'n abstrakte manier skuldig en

dankbaar oor hul opofferinge ... Dit wat ek van die army weet, is die clichés en die uitdrukkings wat almal in hierdie land ken. Woordeskat wat jy optel as jy toevallig die radio aanskakel en vir 'n paar minute dit kan verduur om te luister na die versoekprogramme wat hulle vir die soldate aanbied. Min dae en vasbyt en Tant Mossie en awol en bossies en grens is ons Afrikaanse oorlogswordeskat" (pp 22-23).

Binne die bestek van vyf dae leer Nina die werklike weermagwêreld ken, en hierdie inisiasie lei tot 'n totale distansiëring van die oorlog en alles wat daarmee verband hou. Haar inwyding word daarom 'n morele stryd waaruit Nina haar slegs volkome kan bevry deur haar verwerping - nie net van "'n crew-cut ... soldaat" nie - maar ook van die ideologie agter die uniform.

As vrou en buitestaander word sy weliswaar nie aan die fisiese oorlog blootgestel nie. As vrou en verstekeling kan sy die oorlog steeds net vanuit die geslote kamer, maar hier tog 'n weermagkamer, beleef. Scheepers maak egter van 'n baie geslaagde tegniek gebruik om 'n breër ervaring van die grensoorlog uit te beeld. Nina beleef naamlik in haar vyf dae van afsondering die grens en die oorlog deur die talle oorlogstories waarmee Liezel en luitenant Niemann haar bombardeer.

6. Die funksie van die weermag- en grensstories

Die weermag- en grensstories word enersyds 'n wyse waarop Nina die jong man se ervaringe in die weermag en op die grens beleef, maar in *Die heidendogters jubel* vervul hierdie grensstories ook 'n aantal ander belangrike funksies.

Soos wat die grens en die oorlog in die manlike grensverhale dikwels ontmitologiseer is in die jong man se ervaring daarvan, word die oorlog en weermagervaring in die roman deur die grensstories ontmitologiseer. Terwyl die stories enersyds 'n blik bied op die ervaringe van die weermagbestaan, is die meeste van die stories waarmee Nina gebombardeer word, ontdaan van enige heroïek en word dit eerder gekenmerk deur die blootlegging van die banaliteite en onmenslikheid.

Verder word die geloofwaardigheid van die stories ook in twyfel getrek deur die voortdurende aanbieding van stories wat mekaar in gruwelikheid oortref. Hierdie stories is almal vertellings - en 'n mens word onder die indruk gebring dat dit meer op hoorsê en versinsel as op werklike gebeure berus; stories wat met "elke hervertelling ... nuwe kinkels" bygekry het (p 20). Dit wil ook voorkom asof die soldate wat hierdie stories met geur en kleur oorvertel, baie min van die oorlog aan die lyf ervaar het, ten spyte van hul teenwoordigheid op die oorlogsfront. Dit blyk onder meer uit Petrus Niemann se reaksie wanneer Nina hom uitvra oor die litteken op sy skouer: "Daar het niks met my gebeur nie. Eintlik heeltemal niks nie. Ek was in 'n paar kontakte, maar ek is nooit raakgeskiet nie, nooit gevange geneem nie, nooit ... Oor 'n paar maande klaar ek uit" (p 108).

Die geloofwaardigheid van hierdie stories word veral in twyfel getrek as gevolg die feit dat die meeste van hierdie stories of 'urban legends' klakkeloos deur Liezel aan Nina oorvertel word. Deur Liezel, as vrou en as buitestaander, as verteller te laat optree, word die geloofwaardigheid daarvan verder in twyfel getrek, juis omdat sy, soos Nina, 'n buitestaander is.

6.1 Die fisiese oorlog en die stryd tussen die geslagte

Nina word gedurende haar verblyf nie net gebombardeer met oorlogstories wat haar dwing om standpunt in te neem oor die sinvolheid van die oorlog nie. Haar 'eerstehandse' ervaring van die oorlog as wip vir luitenant Petrus Niemann dwing haar om haar eie 'bydrae' tot die oorlog en dié van die vrou in die algemeen te bevraagteken.

In die eerste plek word die tradisionele en stereotiepe uitbeelding van die vrou se rol as dié van versorger en ondersteuner van die man in 'n oorlogsituasie omvergewerp deur die uitbeelding van die vroulike hoofkarakters, Nina, Liezel en Clarissa (eens vrome Sionsdogters) as wippe. Dit blyk uit Nina se opsomming van haar rol as wip: "Ek is 'n banale tert wat agter lewensondervinding en seks aan was en maar net in dodelike verveling gewip sit" (p 64).

Haar besluit om ter wille van "lewensondervinding en seks" 'n week lank in 'n weermagkamp deur te bring, is onder meer bedoel as 'n reaksie op haar rol as vrome Sionsdogter. Tog word sy, met Liezel en Clarissa, "seksmasjiene vir jagse luitenant" (p 9); sy word ook verpersoonliking van 'n ander vroulike rol: dié van die vrou as seksuele afleiding vir die soldaat.

Teenoor Liezel se aanvaarding van haar 'vroulike' rol, "sien dit as ons bydrae tot volk en vaderland, my baby. Ons hou die troepe kalm, anders raak hulle bossies. Dis ons deel van die oorlog" (p 1), verset Nina haar teen haar 'vroulike' rol. Haar opstand teen haar rol as vrou in 'n stryd wat haar nie aangaan nie, kulmineer uiteindelik in 'n bevraagtekening van die oorlog en die ideologie wat dit regverdig en in stand hou.

Ten spyte van Nina se openlike afkeer en weiering om by hierdie stryd betrokke te raak wat sy vanuit 'n "geslote kamer" beleef, word sy teen haar sin betrek by dié oorlog deur die talle weermag- en grensstories waarna sy onwillig moet luister. Hierdie stories lei daartoe dat ook sy deur middel van stories oor die oorlog besin. Maar Nina se oorlogstories verkry 'n ander betekenis, want in haar stories is dit vroue wat as aanvoerders en soldate optree, dit is 'n vroueweermag, en die vroue is nie randfigure soos die meisie in die storie wat getrou die weermagman se klere was en stryk terwyl hy haar woonstel bemors nie. Ook aanvaar hulle nie die rol van seksuele uitlaatklep vir die man, soos tradisioneel van vroue in 'n oorlogsituasie verwag is nie.

Nina se verbeeldingsvlugte oor 'n idilliese vroueweermag wat die vroue van die vyand verwelkom en vreedsaam saam met hulle verkeer, of genadelose, meedoënlose Amazone-tipe vroue wat die vroue van die vyand met meer geweld as die mans uitwis, bring haar tot die besef: "Ek wil niks met die army te doen hê nie. Ek is nie hierby betrokke nie. Was nog nooit nie. Dis die fokken regering se oorlog, los my uit. As ek 'n man was, dan sou ek moes, dis 'n ander saak. Dan sou ek my self ingestel het op twee jaar army en bosoorlog en grens en bossies en terroriste en troepie-doepie wanneer gaan ek weer huis toe. Maar nou is ek 'n meisie, fok julle, ek gee nie om wat van julle word nie, dis nie my oorlog nie" (p 19).

Uiteindelik word Nina se distansiëring van die oorlog as gevolg van haar onkunde getransformeer tot 'n distansiëring as gevolg van die ontnugtering wanneer sy met die banaliteit en sinloosheid daarvan gekonfronteer word. Anders as Liezel wat opgaan in die banale weermagstories wat haar kêrel aan haar vertel, en dit self vir die waarheid oorvertel, asook Clarissa se skynbare onbetrokkenheid, lei Nina se bevraagtekening en verwerping van die 'heldedade' van die soldate tot 'n identifisering met die vyand. As gevangene bevind sy haar inderdaad in dieselfde posisie as die vyand.

Haar identifikasie met die vyand bring 'n baie belangrike aspek van die verhouding tussen die geslagte na vore. Want weens Nina se gevangenskap word sy deel van die vyand, en word die verhouding tussen man en vrou, soos die verhouding tussen twee vyandige moondhede, 'n oorlog. Deur Nina se opsluiting word die man-vrou-verhouding uitgebeeld as 'n ongelyke magsverhouding waarin die vrou onderdanig en magteloos is en deur die man gevange gehou word.

7. Die vrou se afrekening met die Calvinisties-patriargale samelewing

Uiteindelik word Nina se verwerping van die oorlog meer as die blote verwerping van haar rol of die fisiese stryd op die grens. Dit word 'n bevraagtekening en afwerping van die nasionale ideologie wat hierdie oorlog regverdig het: "En ons? Wat het ons met ons gesneuweldes gemaak? Getreur, hulle name op droewe gedenkplate gegraveer en hulle begrawe met geweersaldo's en wapperende vlae. Angeliere en linte van oranje-blanje-blou op koue graniet. En ons jubel, meisies, vroue, kinders, Suid-Afrikaners, oor elke bliksemse vrek terroris en elke vullis van 'n Kubaan wat doodgeskiet lê ... Ons het kapelane en dominees pastore priesters vaders herders, en dit is ons redding. Ons is Christene in murg en Bybel" (p 105).

In die verwysing na die verband tussen oorlog en Christenskap word Nina se verwerping van die oorlog ook 'n vroulike afrekening met die waardes en norme van 'n sogenaamd Christelike, Calvinistiese, maar ook patriargale gemeenskap, wat nie net die oorlog op die grens regverdig onder die vaandel van nasionalisme en Christenskap nie, maar terselfdertyd ook die onderdrukking van die vrou regverdig en in stand hou.

7.1 Nina se afrekening met haar opvoeding en die waardes van haar ouers

Nina se verset vind onder meer uiting in die bevraagtekening van en afrekening met die Christelik-nasionale, Calvinistiese waardes van haar ouers en grootouers. Haar verblyf in die weermagkamp is onder meer 'n poging tot verset teen hulle opvoeding en 'n rebelse uitdaging van hul waardes. Dit blyk onder meer uit haar fel kritiek op haar ma se gespog by haar vriendinne: "My Demeter lig met gemanikuurde vingers 'n koppie Earl Grey tee en spog goedkeurend/spytig by 'n vriendin oor haar Persephone se akademiese prestasies tydens haar finale jaar op universiteit ... Ons het maar vir haar vir volgende jaar 'n woonstelletjie naby die universiteit gekoop ... Kla-spog. Hulle doen dit almal" (p 40).

Vir haar ma word haar dogter, die universiteitstudent, 'n statussimbool waardeur sy ook haar aansien in haar vriendekring verhoog. En dit is juis hierdie waardes en verwagtinge waarteen Nina in opstand kom - wat een van die redes is waarom sy "op hierdie befokte vakansie is" (p 48). Haar rebelse opstand teen die beperkende waardes van haar ouers word verbind met haar soektog na 'n eie, vrymakende identiteit: "Ek ondersoek alle dinge en behou net wat lekker is. Ek sluk voorbehoedpille sedert my tweede jaar op universiteit. Ek slaap op die oomblik by 'n weermagluitenant wat ek nie ken nie ... Ek vergeet toet-en-taal dat ek skuldgevoelens moet hê omdat ek van seks hou. Ek jok, en gaan hou vakansie sonder my ouers. Ek moet mooi dink as ek by die huis is voordat ek praat omdat my ma 'n toeval sal kry as sy hoor ek sê shit. Shit en al sy wonderlike woordmaats" (pp 48-49).

7.2 Nina se afrekening met 'n Calvinistiese, patriargale godsdienst

Nina se opstand teen haar eng Calvinistiese opvoeding vind veral uiting in haar opstand teen die kerk, en spesifiek die vermanende godsdienstleringe van dominee Malherbe.

Haar besluit om haar rol as vrome Sionsdogter af te werp en, as wip vir 'n weermagluitenant, in die oë van dominee Malherbe en haar ouers 'n heidendogter te word, is deel van Nina se verset, wat enersyds gemik is teen dominee Malherbe, maar andersyds ook teen die leringe van die kerk waarvan hy die verteenwoordiger is.

Dominee Malherbe word vir Nina verpersoonliking van die Bybelse witgepleisterde graf. Haar voortdurende verwysings na sy streng Bybelse vermanings in die katekisasieklas dat hulle hul as Sionsdogters "lieflik en loflik" (p 47) moet gedra, word ontmasker as 'n front vir sy eie 'heidense en sondige' begeertes: "Ek is lankal nie meer een van dominee Malherbe se Sionsdogters wat hy, met knopperige vingers oor ons skouers en onder ons vlegsels in, gekatkiseer en liefdevol aangeneem het nie" (p 49).

As godsman word dominee Malherbe ook verteenwoordiger van die kerk en godsdiensteringe waarteen Nina in opstand kom. Want dit is hierdie leringe wat nie net haar vryheid as vrou inperk nie, maar ook 'n dekmantel word vir die regverdiging van die oorlog: "Ons jubel met 'n heidense behae oor hulle horde lafhartige lyke en treur oor óns paar helde wat gesneuwel het ... Ons is Christene in murg en been. Die Christendogters jubel" (p 104). Soos wat die grense tussen vyand en vriend in die oorlog vir Nina vervaag wanneer sy deur die 'dapper soldate' soos 'n vyand behandel word, het ons ook te make met die bevraagtekening van die begrippe "Christen" en "heiden". Die openbaring van die Christene se heidense behae in die vernietiging van die vyand lei tot 'n ontmaskering van en afrekening met die kerk wat onder 'n vaandel van Christenskap die oorlog en wandade goedkeur.

Nina se verset teen dominee Malherbe, as selfaangestelde spreekbuis van God en verteenwoordiger van die leringe van die kerk, word terselfdertyd ook 'n verwerping van 'n patriargale godsdienst wat die onderdrukking van die vrou goedkeur en in stand hou, soos wat dit ook die grensoorlog regverdig en goedkeur.

Die lerende vermaninge van dominee Malherbe en die klem wat ook haar oupa se Calvinistiese opvattinge op sonde en straf plaas, bring haar tot die besef dat daar vir haar as vrou, soos vir baie vroue in die Ou Testament, nie genade en verlossing in 'n patriargale godsdienst is nie: "In die naam van die Here, in die naam van die Allerhoogste God, maak oop die hek! Hulle maak nie die hek oop nie en val ook nie op hul knieë nie. Paulus en Silas kan verbygaan, ek nie" (p 96).

Sy word in hierdie patriargale godsdiensopvatting as vrou nie net minder 'geskik' vir God se genade of Goddelike ingryping nie, maar sy word ook 'n gevangene van manlike wette wat as 'goddelike' wette voorgehou word. In die lig van haar eie situasie identifiseer Nina met vroue in die Bybel, en veral die Ou Testament, wat soos sy, slagoffers geword het van 'n patriargale godsdiens - vroue soos Jael en Jefta se dogter.

Die verwysing na Jael, wat die tentpent deur Sisera se kop slaan, en Jefta se dogter, wat saam met haar vriendinne jubel oor haar 'vryheid', dui ook op die moontlikheid van bevryding. Dit werp lig op die vrou se vermoë om te oorleef ten spyte van haar omstandighede, maar Nina se identifikasie met die strydlustige en berekende vroue wat hul eie toekoms bepaal het, word ook 'n vooruitwysing na die slot van die verhaal en Nina se uiteindelijke bevryding.

Haar verwerping van die kerk word 'n afrekening met 'n patriargale godsdiens en 'n nasionale ideologie waardeur dit ondersteun word. Tog word dit nooit 'n afwerping van haar geloof in God of van die Godheid self nie: "Vir God is ek nie bang nie. Hy het my nog nooit tot verantwoording geroep nie, strafwerk gegee nie. Ek hou nogal van hom. Hy is 'n pa wat al-wys daar sit en met kuiltjies in sy baardwange lag vir sy onnutsige spruite hier onder" (p 100).

Nina se opstand teen die beperkinge wat die patriargale godsdiens en samelewing en die oorlog as uitvloeisel hiervan aan haar as vrou stel, vind op persoonlike vlak uiting in Nina se verhouding met luitenant Petrus Niemann.

7.3 Afrekening met die man

Die man-vrou-verhouding wat in Scheepers se werk dikwels uitgebeeld word as 'n stryd tussen die geslagte, ontwikkel binne die konteks van oorlog en stryd in *Die heidendogters jubel* tot 'n volskaalse oorlog.

Die grensoorlog word enersyds die agtergrond waarteen die lyfoorlog tussen Nina en Petrus voltrek word, maar terselfdertyd word die werklike oorlog ook weerspieëling van die stryd tussen die geslagte.

Hoewel Nina die weermagkamp as seksueel-bevryde vrou betree, word sy nie net ontnugter deur haar fisiese inperking nie, maar ook deur die besef dat sy as wip gereduseer word tot seksobjek "wat skugter en stil en sonder aanspraak [moet] opgaan in die heerlikhede van ons gewillige vlees en bloed" en snags moet "voldoen aan die verskeidenheid behoeftes van [haar] weermagman, [haar] luitenant" (p 7).

Vir Nina verander haar opstand teen die sedelike norme en waardes van haar ouers en dominee Malherbe in 'n nuwe stryd - 'n volskaalse lyfoorlog met haar luitenant: "Gisteraand se leopard crawl was oor die doringveld van lakens en komberse en die langwerpige stukkies vloer tussen bed en kas. Eers het ek gedink ons is gelykes in die spel; ter wille van hierdie en die volgende nagte is ons minnaars, miskien maats, kamerade wat 'n paar dae sal deel in lief en lyf. Maar ek het gou agtergekom dis nie spel nie, dis strategie. Die luitenant teen die invaller. Die luitenant teen die onwaardige opponnent. Hy het die geveg gewen. Maklik. Sy wip was nie geskool in militêre kunsies nie, sy ken nie die reëls nie, sy het verloor, soos dit van die begin af veronderstel was. My bestaan hier is sy oorwinning" (p 5).

Haar beplande verset word dus nie die bevrydende ervaring waarop sy gehoop het nie. "Haar seksuele vryheid is slegs oënskynlik: vanuit die inperking van die eng moraliteit van haar ouers beland sy binne die inperking van 'n situasie waarbinne seks 'n 'lyfoorlog' is" (Viljoen 1994:2). As wip word sy die "koninginmier" (p 27), die passiewe wagtende vrou in luitenant Petrus Niemann se "harem" (p 11) wat lê en wag vir haar "luitenant-vir-die-week" (p 14). Ook teen hierdie inperking verset sy haar, want juis omdat sy tot "seksmasjien" vir Petrus Niemann gereduseer word, reduceer sy ook die seksuele verhouding tussen hulle tot die onbetrokke, afsydige daad waardeur sy haar plig nakom. In die proses distansieer sy haarself geestelik en emosioneel van hom: "Vanaand sal my liggaam weer vrywillig wriemel en buig onder Petrus Niemann Steyn se hande. Ek sal dit toelaat en dink aan die wydheid van alleen wees. Sy arms

kan my nie vashou nie. Ek sal hom toelaat. Nie omdat sy heupe en sy hande my tot die hoogtes van jubelende ekstases lei nie, maar om te vergeet van die woede van hierdie dag. En die verveling" (p 26).

Die seksuele word vir haar 'n manier om die tyd te verwyl, en Petrus Niemann word vir haar, soos sy vir hom, gereduseer tot 'n seksobjek. Hy word vir haar 'n non-entiteit, soos wat sy naam, Niemann, dan ook aandui. Maar in Nina se oë is hy ook "nie 'n man nie". Hy is iemand met 'n lyf en oë en 'n vaardige penis. En hande wat kos wat hy wie weet waar kry vir my aandra" (p 27). En hoewel sy hom nie as 'n man sien nie, word hy tegelyk ook vir haar die verpersoonliking van die manlike: "Snags word hy Niemann. Hy word Tarzan, Kevin Costner en Rock Hudson. Marcel Marceau. Sjeherazade se broer" (p 106). Haar fisiese en geestelike onbetrokkenheid by hom, die ontkenning van sy identiteit en individualiteit word verder versterk deur die feit dat sy nie eens kan onthou wat sy regte naam is nie, en telkens anders na hom verwys, onder meer as "Petrus Niemann" (p 4), "Petrus Steyn Niemann" (pp 7,13) en ook "Petrus Niemann Steyn" (p 25). Ironies is ook die betekenis van sy naam, Petrus, oftewel rots, want vir Nina word hy nooit 'n steunpilaar nie.

Hul onbetrokkenheid by mekaar blyk uit albei se emosielose, byna afwesige ervaring van die seksuele. Dit is nie net Nina wat sy teenwoordigheid ervaar as 'n radio wat "eentonig, doelloos, toonloos" (p 32) oor haar spoel nie. Vir hom word die seksuele die bevrediging van 'n liggaamlike behoefte. Terwyl hy besig is om haar te liefkoos, praat hy onophoudelik oor sy ervaringe in die weermag. Sy word dus enersyds 'n voorwerp vir die bevrediging van sy seksuele behoeftes en andersyds 'n klankbord vir sy hele repertoire oorlog- en grensstories: "Die Olifant is eintlik 'n gemoderniseerde Centurion MK V ... Dit is ons effektiëste voertuig ... Terwyl hy praat, trek hy my T-hemp uit, vou sy hande om my borste. Een Fapla-soldaat se stewels was al so stukkend dat hy 'n stuk koerantpapier gevat het om die gate in die sole toe te stop" (pp 32-33).

Nina vind dus nie seksuele bevryding in die arms van Petrus Niemann nie, soos wat sy, haar rebelsheid ten spyte, ook nie seksuele bevryding kon vind in haar ervaring met

die Indiërman by die mark in Durban nie. Ook hier, buite die grense en reëls van die weermagkamp, word die seksuele vir haar 'n beklemmende ervaring: "met sy ander arm en sy bolyf druk hy my vas teen die rugleuning beleër my die ruimte om my raak kleiner ek begin warm kry daar is te veel mense in hierdie kamertjie ... ek voel hoe die swaar voue van die drapeersels met geweld op my afkom my toemaak en my asem uitdruk ek kry warm moenie my vashou nie" (p 59). Sy ervaar dieselfde beklemming wanneer 'n vriend tydens 'n vakansie by die see seksueel toenadering soek: "Moenie my vasdruk nie, speel met my, soek die ruimtes in my oë, ek hou van jou, my lyf verlang na jou, moet my net nie inhok nie" (p 112).

Die seksuele verhouding tussen Nina en haar luitenant, wat gereduseer word tot 'n stryd waarin verowering en oorwinning die hoofogmerk is, is "verweef met 'n oorlogkultuur wat op sy beurt beeld word van 'n samelewing waarin seksualiteit dikwels uitgeleef word in terme van 'n magspel" (Viljoen 1994:2). Maar dit is nie net die seksuele wat as 'n magspel uitgebeeld word nie. Die verhouding tussen man en vrou word in *Die heidendogters jubel* 'n komplekse stryd tussen die geslagte, 'n stryd wat vir Nina so werklik word as haar ervaring van die weermagkamp en die grensoorlog waarin sy haar bevind.

Die verwysing na Abelard en Heloïse en die vergelyking van Nina wat op Petrus wag soos 'n wenende Heloïse op haar geliefde Abelard (p 90), is enersyds 'n ironisering van Nina en Petrus se verhouding, maar andersyds word die verwysing na die onsterflike liefde van 'n Heloïse en Abelard ook 'n korrektief op die opvallende afwesigheid van liefde tussen Nina en Petrus. Hoewel die verwysing na Abelard en Heloïse op ware liefde tussen man en vrou inspeel, en dus tog die moontlikheid van versoening tussen man en vrou suggereer, bly dit 'n onbereikbare droom, soos wat Abelard ten spyte van sy onsterflike liefde van Heloïse geskei is.

Die Abelard-Heloïse-verhouding as korrektief op die verhouding tussen Nina en Petrus, vind ook aansluiting by die verwysing na die idilliese kindervriendskap tussen Nina en die swart seuntjie, Bubesi. Terwyl haar verhouding met Petrus ontdaan is van enige kameraderie of vriendskap, ervaar sy werklike vriendskap en kameraderie by haar

bloedvriend, Bubesi. Haar vriendskap met 'n swart seuntjie word ook tekenend van haar opstand teen mensgemaakte grense - tussen man en vrou, maar ook tussen wit en swart, Christen en heiden, vriend en vyand. Want Bubesi, as swartman, en sy, as vrou, word albei vyande van 'n patriargale, wit kultuur. Hoewel sy uiteindelik van Bubesi geskei word, soos Heloïse van Abelard, suggereer hul idilliese verhouding tog dat versoening tussen man en vrou wel moontlik is.

8. Die spieëltonale as vooruitwysing na Nina se uiteindelijke bevryding

Nina se seksuele bevryding en ook haar volkome bevryding van die beperkinge wat 'n patriargale samelewing aan haar stel, word in die loop van die verhaal voorberei deur haar geleidelike ontdekking van haar eie seksualiteit.

Wanneer die inperking wat sy in haar seksuele verhoudings met mans ervaar, in haar verhouding met Petrus Niemann op die spits gedryf word, wend Nina haar tot die ontdekking van haar eie seksualiteit, wat uiteindelik bevryding bring. Die ontdekking van haar seksualiteit in die narcistiese spieëltonale ontwikkel tot meer as 'n seksuele ervaring. Enersyds ervaar sy in haar aanraking van haarself in die spieël vir die eerste keer "liefde sonder arms", maar andersyds word sy ook in die spieëlbeeld met haarself gekonfronteer, en word die positiewe identifikasie met die spieëlfiguur ook 'n aanvaarding van 'n onafhanklike vroulike identiteit, vry van die beperkinge van mans, ouers, kerk en owerhede.

9. Die lesbiese verhouding as korrektief op die man-vrou-verhouding

Nina se opstand teen die vrou se gevangenskap en die vestiging van 'n onafhanklike, vroulike identiteit vind uiteindelik uiting in die lesbiese toneel tussen Nina en Clarissa.

Die lesbiese toneel belig twee belangrike aspekte van Nina se uiteindelijke bevryding. Dit word in die eerste plek 'n afrekening met die man se mag oor die vrou, wat ook uiting vind in die seksuele verhouding. In die tweede plek is Nina se lesbiese ervaring ook die daad waardeur sy as vrou voltooiing vind in haarself.

Nina se 'manlike' ervaring van die seksuele met Petrus en haar aktiewe insiëring daarvan, word 'n afwerping van manlike onderdrukking, maar ook 'n bevryding uit die beperkinge van die heteroseksuele verhouding: "My penis groei sterk en groot en erek uit. Ek penetreer hom, ek voel hoe verskriklik diep ek aan hom kan raak ... Toe die klimaks kom, voel ek hoe my dwangbuis breek, hoe ek leegkom in hom. Ek weet skielik sekuur en seker hoe dit voel as 'n man sy klimaks bereik" (p 82). In die ervaring van haar seksualiteit as 'manlik', word die man, Petrus, hier oorbodig.

Die eksperimentering met die lesbiese is dan ook aanvanklik bedoel as 'n "speletjie". Deur die ervaring van die lesbiese wil Clarissa en Nina deel in die manlike ervaring van hoe dit voel om saam met 'n vrou te slaap. Die lesbiese toneel word so die kulminering van die vrou se betreding en verwerping van die manlike ruimte, wat voorafgegaan is deur die betreding van die ruimte van die weermagkamp.

Die lesbiese toneel verkry ook in die karakter van Clarissa besondere betekenis. Met die naam, "Clarissa", speel die lesbiese toneel in *Die heidendogters jubel* in op Virginia Woolf se roman, *Mrs Dalloway*, waarin die vriendskap tussen twee vroue, Clarissa Dalloway en Sally Seton, nie net sterk lesbiese ondertone openbaar nie, maar ook verband hou met die afwerping van die manlike juk: "Clarissa Dalloway's feeling for Sally Seton is passion in the fullest sense of the word, involving a total (though temporary) rejection of the male, the external, the 'public' world" (Batchelor 1971:178).

Ook die lesbiese toneel tussen Nina en Clarissa word hier nie bloot 'n seksuele ervaring nie. As sulks word dit wel vir Nina die naaste wat sy aan die ervaring van liefde sonder arms, sonder beperkinge, kan kom. Die lesbiese word, soos in Woolf se roman, egter ook 'n afrekening met die beperkinge wat 'n manlike samelewing op die vrou plaas. Deur haar seksuele bevryding word sy weerbaar en ervaar sy die krag van haar eie seksualiteit en vroulikheid.

Die volkome seksuele vervulling wat Nina by 'n vrou ervaar, word ook simbolies van haar insig dat werklike voltooiing en vervulling uiteindelik slegs deur haarself moontlik is: "Ek is 'n vrou, iemand moet my beskerm ... Dit móét so wees. Maar ek weet by

voorbaat daardie moontlikheid bestaan net in myself, nie by 'n man nie" (p 130). Wanneer sy hierdie moontlikheid realiseer, stel dit haar in staat om as vrou sonder aarseling, en sonder die hulp van Petrus Niemann uit die kamp te stap, soos die stiervegter in "Hora de verdad", as volkome bevryde, en daarom ook weerbare, vrou.

10. Die heidendogters jubel: Afrekening én aanvaarding

Die weergawe van die jong meisie, Nina, se verblyf van vyf dae as wip in 'n weermagkamp in *Die heidendogters jubel* is 'n sterk vroulike antwoord op die manlike eksklusiwiteit van die grensprosa in die tagtigerjare, en is die enigste werklike vroulike grensroman in Afrikaans.

Die heidendogters jubel verskyn in 1995, byna ses jaar na die beëindiging van die grensoorlog in Namibië, in 'n tyd toe die grensroman deur manlike skrywers van die Afrikaanse prosatoneel verdwyn het - 'n tydperk wat gekenmerk word deur die opbloeï van werk waarin die vrou en haar ervaringe sentraal staan. Scheepers se grensroman bied deur die uitbeelding van die vroulike ervaring van die grensoorlog nie net 'n antwoord op die manlike grensprosa nie, maar vorm tegelykertyd ook 'n brug tussen die twee belangrikste tendense in die Afrikaanse prosa van die afgelope vyftien tot twintig jaar.

Die situering van die gebeure in *Die heidendogters jubel* in die grens- en weermagopset dui op die belangrike verhouding tussen literatuur en werklikheid: "Die oorlogstrauma sal nog jare neem om verwerk te word en skeppende skryfwerk is een van die middele wat hiertoe bydra. Die behoefte aan optekening bied vir die individu (soos vir die gemeenskap) 'n moontlikheid om onopgeloste teenstrydighede op die vlak van die verbeelding op te los" (Erasmus 1995:150). Met *Die heidendogters jubel* dra Scheepers by tot hierdie verwerking van die oorlogstrauma, maar die klem verskuif hier grootliks na die vrou se verwerking van dié fase in die geskiedenis - weliswaar nie as aktiewe deelnemer nie, maar as indirekte slagoffer van haar eie trauma.

Hoewel die oorlog en die weermagopset sentraal staan in *Die heidendogters jubel*, val die klem hier veral op Nina se ontwikkeling - van onkundige, identiteitslose en

weerlose gevangene tot 'n bevryde vrou wat haar eie identiteit en haar eie toekoms kies. Haar uiteindelijke bevryding word die kulminasie van 'n stryd wat die sentrale fokus van die verhaal vorm: 'n stryd om bevryding uit die gevangenskap en beperkinge van 'n nasionale ideologie wat die man, maar ook die vrou gevange gehou het; 'n patriargale godsdiens, maar ook wyer gesien, 'n hele patriargale samelewing wat die vrou se uitlewing van haar eie identiteit en die vestiging van haar eie waardes ondermyn het. Nina se uiteindelijke fisiese en geestelike bevryding word voorafgegaan deur wisselende gevoelens van weerloosheid of magteloosheid teen die beperkinge wat aan haar as vrou gestel word, maar ook opstand en verset teen hierdie waardes.

Hoewel *Die heidendogters jubel* in die teken van stryd en oorlog op alle terreine staan, is die verhaal meer as 'n protesroman. Nina se stryd hou ook verband met die kompromislose, uitlewing van 'n onafhanklike vroulike identiteit. Die afrekening met dit wat haar gevange hou, word, veral in die lesbiese slot, uiteindelik ook 'n aanvaarding van 'n nuwe stel waardes.

11. Die heidendogters jubel in Scheepers se oeuvre

Die heidendogters jubel vorm as die laaste in 'n reeks van vier kortprosawerke, wat redelik kort op mekaar volg, in meer as een opsig 'n afronding van temas en vraagstukke wat reeds in *Die ding in die vuur* aangeroei is.

Teenoor die nog genuanseerde feministiese perspektief in haar kortverhaalbundels, wat in 'n *Huis met drie en 'n half stories* plek maak vir 'n meer radikale perspektief, vertoon *Die heidendogters jubel* sterk feministiese trekke soos dit vergestalt word in Nina se opstand teen die man, maar ook die hele samelewing en politieke bestel waarin sy haar bevind. Scheepers se roman vertoon duidelike ooreenkomste met die werk van vroueskrywers en vrouekarakters van die sogenaamde feministiese fase in die Britse vroueliteratuur. In die werk van skrywers uit die periode, soos in Scheepers se roman, word "the profound sense of injustice that the feminine novelists had represented as class struggle in their novels of factory life ... an all-out war of the sexes" (Showalter 1977:29).

Die heidendogters jubel verskil egter in 'n baie belangrike opsig radikaal van die werk van die feministe. Hul "urge to break away from the yoke of biological femininity [which] expressed itself as the wish to be male" (Showalter 1977:192), wat ook neerslag vind in die vrouefigure in hul werk, is nie aanwesig in Scheepers se vroulike hoofkarakter, Nina, nie. Nina vertoon trouens 'n bewuste aanvaarding van haar vroulikheid in die bevestiging van haar eie seksualiteit en identiteit. Die aanvaarding en vind van 'n vroulike identiteit word uiteindelik ook die doel van haar eksperimentering met die lesbiese.

In die bevestiging van vroulikheid, vroulike waardes en 'n vroulike identiteit, die "turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity" (Showalter 1977:13) hoort *Die heidendogters jubel* eerder tuis in die vrouefase.

Dit blyk uit die opvallende ooreenkomste tussen die temas en kenmerke van hierdie fase, en dié wat Scheepers in *Die heidendogters jubel* onder die soeklig plaas en waarvan Nina die vergestaltung word. Soos in die werk van skrywers uit die vrouefase, vind hierdie temas in *Die heidendogters jubel* onder meer uiting in haar "right to use vocabularies previously reserved for male writers" (vergelyk veral Nina se gebruik van weermagtaal) and to describe formerly taboo areas of female experience" (die lesbiese toneel). Nina se verblyf in die kamp en die stryd om bevryding word inderdaad 'n bewuswording van haar "place in a political system and [her] connectedness to other women" (Showalter 1977:35).

Hoofstuk 6

Samevatting

In hierdie studie is gepoog om aan te toon hoe die vrouefigure in Scheepers se werk in die konteks van hul persoonlike en gesinsverhoudinge, maar ook in die samelewing, voortdurend die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid ervaar.

In Scheepers se werk val die klem veral op die vrou se verhouding met die man, maar dan spesifiek ook die vrou se ervaring daarvan, dikwels vanuit die vertelperspektief van 'n vroulike ek-verteller. Dit is binne die man-vrou-verhouding dat die sentrale spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid in Scheepers se werk voltrek word.

Die man-vrou-verhouding, en die ordening daarvan in die heteroseksuele verhouding vorm egter ook die grondslag vir die verhouding tussen die geslagte in die samelewing. "All the basic formations of social practice, that is, the relation of men to women, of women to society, in short the family, the kinship, marriage and the division of labour by gender, have their basis in the heterosexual couple" (Blau DuPlessis 1988:86-87).

Hoewel die klem in Scheepers se werk op die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid veral in die heteroseksuele verhouding voltrek word, verskuif die verhouding tussen die geslagte ook na ander terreine en verhoudings.

Die verhouding tussen die geslagte bring noodwendig die aard en ordening daarvan ter sprake. As gevolg van die ontstaan van sogenaamde "control myths" in die samelewing waarvolgens sekere eienskappe aan mans en vroue toegeken en deur die samelewing aanvaar en in stand gehou word, lei dit tot 'n ongelyke magsverhouding tussen man en vrou waardeur die vrou ondergeskik gehou word aan die man. Hierdie mites gee onder meer ook aanleiding tot die vestiging van stereotipes en stereotiepe geslagsrolle. Aan die basis van al die verskillende "control myths" is die opvatting dat die vrou die swakker geslag is, en dáárom ondergeskik en onderdanig aan die man.

Hierdie magsbalans waarop die man-vrou-verhouding geskoei is, lei in die samelewing tot 'n sogenaamde stryd tussen die geslagte.

Scheepers se vrouefigure word binne hierdie ongelyke magsverhouding tussen die geslagte uitgebeeld en aan die woord gestel. Hierdeur sluit Scheepers se werk baie duidelik aan by die feministiese literatuurbenadering. X

As gevolg van die hiërargiese ordening van die heteroseksuele verhouding en die samelewing ervaar Scheepers se vrouefigure voortdurend die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid. Hierdie spanning neem in die uitbeelding van Scheepers se vrouefigure verskillende betekenisse aan, en word op verskeie maniere vergestalt in hul verhoudings.

Scheepers se vernuwende bydrae tot die uitbeelding van die eeue-oue stryd tussen die geslagte en van die heteroseksuele verhouding tussen man en vrou is geleë in die wyse waarop die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid voltrek word in haar voorstelling van hoe die vrou haarself weerbaar maak teen manlike oorheersing en uitbuiting, en hoe sy uiteindelik ook te midde van hierdie stryd leer om te oorleef. Die spanning word dikwels opgelos deur die vrou se geleidelike weerbaarmaking, sodat daar inderdaad ook sprake is van 'n ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid.

In die blootlegging van die ongelyke magsverhouding tussen man en vrou op alle vlakke van die samelewing en die vrou se uiteindelijke ontwikkeling tot weerbaarheid sluit Scheepers as vroueskrywer aan by die uitgangspunte van Elaine Showalter se literatuurbenadering. Showalter se ginokritiese literatuurbenadering, en spesifiek die ginokritiek, wat onder meer die ondersoek na bepaalde temas in die werk van 'n vroueskrywer of vroueskrywers behels, is fundamenteel in hierdie ondersoek. f

Die kulturele model wat Showalter binne die ginokritiek onderskei, en waarin elemente van die biologiese, linguistiese, psigoanalitiese modelle vervat is, kenmerk ook Riana Scheepers se prosawerk. Uit die tematiese ondersoek blyk dit dat Scheepers se werk wel aansluiting vind by die biologiese, linguistiese en psigoanalitiese modelle, maar dat

dit veral die kulturele model is waarby Scheepers se werk ten nouste aansluit. In al Scheepers se werk staan die vrou en haar ervaringe sentraal, maar hierdie vroue se ervaringe is juis ten nouste verbind met die kulturele konteks waarbinne hulle hul bevind - of dit haar verhouding met die man en haar familie raak, of haar rol in 'n breër sosiale konteks.

As gevolg van die vrou se onlosmaaklike verbondenheid aan haar omgewing en haar kultuur, is daar in hierdie tematiese ondersoek van Scheepers se prosawerk ook gepoog om 'n geïntegreerde benadering te volg, en is daar nie spesifiek gefokus op die biologiese, linguistiese of psigoanalitiese aspekte nie, maar is die klem veral geplaas op die vrou se uitleef van haar vroulikheid in haar verhoudings, met individue, maar ook binne die samelewing.

Die ding in die vuur

In *Die ding in die vuur* is die situering van die verhale in die Zoeloe-kultuur nie net 'n ruimtelike gesitueerdheid nie, maar vorm dit 'n belangrike tema in die verhale. In die lig van die ondersoeksveld van hierdie studie is die klem geplaas op Scheepers se uitbeelding van die wêreld van die plattelandse swart vrou binne 'n tradisionele, patriargale gemeenskap. In *Die ding in die vuur* verkry die stryd tussen die geslagte en die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid in die verhouding tussen wit en swart 'n bykomende dimensie.

Die klem val in hierdie studie op die swart vrou se stryd tussen weerloosheid en weerbaarheid, oftewel haar rol as slagoffer of uitbouter in 'n tradisionele, patriargale swart samelewing, maar ook in 'n dominante, wit, patriargale samelewing. Wat Scheepers in hierdie verhale uitbeeld, is die swart vrou se vermoë om te oorleef ten spyte van haar dikwels dubbele onderdrukking.

Hierdie oorlewingstryd word 'n poging om as weerlose slagoffer haarself weerbaar te maak en so te oorleef. Aan die een kant word die swart vrou in 'n aantal verhale 'n slagoffer van manlike onderdrukking binne haar eie kultuur, maar ook binne die hiërargiese verhouding tussen wit en swart.

Die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid word ook op vernuwende wyse voltrek. Wat Scheepers uitbeeld, is nie net dat die swart vrou ten spyte van haar onbenydenswaardige posisie kan oorleef nie, maar dat sy in die onbenydenswaardige posisie haar "swakheid" as vrou tot haar eie voordeel aanwend. In die proses word die oënskynlik weerlose swart vrou dikwels 'n geslepe, weerbare verleidster. Haar sterkste wapens blyk in hierdie stryd haar aanvaarde swakheid, haar vroulikheid te wees. Terwyl dit dus voorkom asof die vrou haar swakheid en afhanklikheid van die man aanvaar, word juis hierdie stereotiepe opvatting die wapen waarmee sy haar ondergeskikte magsposisie in haar verhouding met die man en in die samelewing omverwerp en oorwin.

Die klem val in *Die ding in die vuur* ook op die swart vrou se stryd tussen weerloosheid en weerbaarheid in 'n gewelddadige samelewing. Omdat sy 'n slagoffer is van fisiese faktore, soos geweld en armoede, val die klem op fisiese weerloosheid en die vrou se uiteindelijke fisiese vermoë om te oorleef. Die swart vrou se vermoë om te oorleef word dikwels gekontrasteer met die wit vrou se toenemende ervaring van weerloosheid in 'n gewelddadige, vreemde, tradisionele, swart kultuur.

Teen die agtergrond van die wit-swart-verhouding in *Die ding in die vuur*, word die swart vrou, maar ook die wit vrou se stryd tussen weerloosheid en weerbaarheid ook voltrek in die onverdraagsaamheid en onbegrip wat die swart-wit-verhouding kenmerk. Die stryd tussen weerloosheid en weerbaarheid verskuif dus in sommige verhale ook na die vrou se voortdurende weerloosheid en pogings om haarself weerbaar te maak in hierdie konfliktsituasies. Deur die fokus op die vrou in die wit-swart-problematiek verkry haar stryd 'n bykomende betekenis. Wat Scheepers hier probeer aantoon, is dat die vrou, wit én swart op sosiale vlak, die uitwissing van onbegrip tussen wit en swart kan moontlik maak, so as versoener tussen twee kulture kan optree en dus 'n bydrae kan maak tot die opheffing van die ongelyke magsverhouding tussen wit en swart.

Dulle Griet

Dulle Griet sluit tematies aan by Scheepers se debuutbundel deur die situering van 'n aantal verhale in die Zoeloelandse platteland.

In *Dulle Griet* vind die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid veral neerslag in die heteroseksuele verhouding. In die lig van die konflik tussen man en vrou en die verbokkeling van verhoudings verskuif die klem in *Dulle Griet* al meer na emosionele en geestelike weerloosheid en weerbaarheid. Die titelverhaal en die verwysing na die figuur van Dulle Griet word 'n belangrike fokuspunt van die bundel en van die vrou se stryd om as vrou te oorleef in 'n manlike wêreld. In die figuur van Dulle Griet word die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid verpersoonlik en sy word ook verpersoonliking van al die vrouefigure in hierdie bundel.

Soos in *Die ding in die vuur* wend die vrou ook haar oënskynlike swakheid, haar vroulikheid en vroulike lis, aan om haarself te verweer teen manlike uitbuiting en om so te oorleef en in die proses die man te uitoorlê en te oorwin.

In die lig hiervan is dit opvallend dat, terwyl die vrou in die verhale in die eerste deel van die bundel grootliks emosioneel weerloos is, daar sprake is van 'n geleidelike weerbaarmaking, oftewel 'n ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid, nie net in die individuele verhale nie, maar ook binne die konteks van die bundel.

'n Huis met drie en 'n half stories

In Scheepers se laaste kortverhaalbundel verskuif die klem al meer na die innerlike ruimtes en staan die seksuele ervaring van die vrou voorop. Die uitbeelding van die vrou se verkenning van haar eie seksualiteit, haar ervaring en bevraagtekening van die heteroseksuele verhouding, en uiteindelik ook die verkenning van die lesbiese as alternatief op die heteroseksuele verhouding, hou in hierdie bundel veral verband met die vrou se soeke na 'n eie identiteit en voltooiing binne haarself. Die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid vind in hierdie verhale veral neerslag in die vrou se ervaring van 'halfheid' of onvervuldheid en haar soeke na 'n eie, vroulike identiteit waardeur sy voltooiing in haarself kan vind, en so weerbaar word. Die uitbeelding van

die onvervulde vrou wat smag na 'n vroulike tuiste, oftewel identiteit, haar geleidelike aanvaarding van haarself en haar seksualiteit lei uiteindelik tot voltooidheid en vervulling.

Die heidendogters jubel

Soos in *Die ding in die vuur*, is die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid in *Die heidendogters jubel* nou verweef met die ruimtelike gesitueerdheid van die verhaal. Die situering van die gebeure in 'n weermagkamp teen die agtergrond van die grensoorlog gaan hand aan hand met die vroulike hoofkarakter se emosionele, geestelike en seksuele bevrydingstryd of weerbaarmaking. Nina se afrekening met die man word op verskeie vlakke voltrek. Weerloosheid word in verband gebring met die vrou se gevangenskap in 'n manlike ruimte en Nina word weerbaar deur haarself te verset teen die beperkinge van hierdie manlike ruimte. Wanneer sy met die man en die patriargale samelewing afreken, word sy ten dele weerbaar, maar hierdie proses is eers voltooi as sy haar identiteit as vrou bevestig in die lesbiese toneel en wanneer sy haarself uiteindelik bevry. Die spanning tussen weerloosheid en weerbaarheid is 'n deurlopende sentrale tema in Nina se bevrydingstryd en Nina se omkering van haar situasie van gevangene tot vry vrou toon 'n duidelike ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid.

Die ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid in Scheepers se oeuvre en die verband met die drie fases in die vroueliteratuur

Buiten die wisselwerking tussen en ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid soos dit in die individuele verhale en afsonderlike werke vergestalt word, is daar in Scheepers se oeuvre 'n duidelike ontwikkeling van weerloosheid tot weerbaarheid in die uitbeelding van die vrouefigure te bespeur. Hierdie ontwikkeling vertoon opvallende ooreenkomste met die drie fases wat Showalter in die Britse vroueliteratuur identifiseer. Terwyl die swart vrou se onbenydenswaardige posisie ooreenkomste vertoon met die vroulike hooffigure in die vroulike fase, soos ook 'n aantal vroue in *Dulle Griet*, is daar in *Dulle Griet* in die vrou se geleidelike weerbaarmaking en die eerste verkenning van die lesbiese reeds feministiese ondertone te bespeur. Dit word verder gevoer in *'n Huis met drie en 'n half stories* waarin die man dikwels openlik die stryd aangesê word en

X

die vrou ook haar eie seksualiteit uitdagend en kompromisloos uitleef. Hierin vertoon 'n *Huis met drie en 'n half stories* ooreenkomste met die werk van feministiese skrywers, maar in die vrou se soeke na voltooiing en vervulling is die kenmerkende soeke na 'n vroulike identiteit as een van die belangrikste kenmerke van die vrouefase ook reeds aanwesig. Die ontwikkeling bereik 'n hoogtepunt in die vrou se afrekening met die man en die patriargale samelewing in *Die heidendogters jubel* wat sterk feministiese trekke vertoon, maar tegelykertyd word die bevraagtekening van en afrekening met manlike waardes en die aanvaarding van 'n vroulike waardestelsel en vroulike identiteit die manifestasie van die vrou se tuiskoms in 'n vrouefase.

Moontlik lê hierdie afrekening met die man en die patriargale samelewing deur die vrou se vestiging van 'n eie identiteit en die aanvaarding van haar eie waardes die grondslag vir 'n nuwe fase in Scheepers se prosawerk.

→ heks, seekers

u

Bibliografie

- Abdalla, R. 1982. Sisters in affliction: circumcision and infibulation of women in Africa. London: Zed Press. 122 p.
- Abrams, M.H. 1981. A Glossary of Literary Terms. New York: Holt-Saunders. 220 p.
- Anon. 1986. Oedipus complex. (*In The New Encyclopaedia Britannica (Macropaedia)*, 8:879.)
- Anon. 1985. Fire. (*In Cavendish, R., ed. Man, Myth & Magic*, 11. New York: Marshall Cavendish. pp. 2997-2999.)
- Anon. 1985. Water. (*In Cavendish, R., ed. Man, Myth & Magic*, 4. New York: Marshall Cavendish. pp. 970-975.)
- Anon. 1991. Goed luister na stories beloon. *Transvaler*: 4, 20 Mei.
- Anon. 1991. Riana Scheepers wen FAK-prys. *Transvaler*: 4, 28 Maart.
- Batchelor, J. 1971. Feminism in Virginia Woolf. (*In Sprague, C., ed. Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall. pp. 169-179.)
- Baym, N. 1987. The Madwoman and her Languages. (*In Benstock, S., ed. Feminist Issues in Literary Scholarship*. Bloomington: Indiana University Press. pp. 45-59.)
- B DuPlessis, R. 1985. Writing beyond the Ending. Bloomington: Indiana University Press. 253 p.
- Botha, E. 1987. Prosakroniek. Kaapstad: Tafelberg. 249 p.
- Bybel. 1983. Die Bybel: Nuwe vertaling. Kaapstad: Bybelvereniging van Suid-Afrika.
- Cirlot, J.E. 1971. A Dictionary of Symbols. 2nd ed. New York: Philosophical Library. 419 p.
- Cixous, H. 1988. Sorties (*In Lodge, D., ed. Modern Criticism and Theory*. London: Longman. pp. 286-293.)
- Cock, J. 1991. Colonels and cadres: War and gender in South Africa. Cape Town: Oxford University Press. 253 p.

- De Jong, M. 1992. Feminisme. (*In* Cloete, T.T., red. *Literêre Terme & Teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 123-128.)
- Donovan, J. 1987. Toward a Women's Poetics. (*In* Benstock, S., ed. *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Bloomington: Indiana University Press. pp. 98-107.)
- Du Plessis, J.W. 1991. Feminisme in die oeuvres van enkele Afrikaanse vroueprosaïste na Sestig. Potchefstroom: PU vir CHO. (Proefskrif - (D. Litt.). 253 p.
- Dullaert, G. 1996. Feminisme. (PU vir CHO.) (Ongepubliseer.)
- Eagleton, M., ed. 1991. Feminist literary criticism. London: Longman. 241 p.
- Erasmus, M. 1995. Die verlede en versoening: Afrikaanse oorlogsliteratuur as (alternatiewe) bron van geskiedskrywing oor die individu. *Literator*, 16(2): 137-155, Augustus.
- Ester, H. 1992. Bloeitijd van verhalen van vrouwen. *Zuid-Afrika*, 69(5): 92-93, Mei.
- Gubar, S. 1982. "The Blank Page" and the Issues of Female Creativity. (*In* Abel, E., ed. *Writing and Sexual Difference*. Sussex: The Harvester Press. pp. 73-93.)
- Hambidge, J. 1990. Die seksisme in die vuur. *Die Burger*: 4, 20 Des. HAT
- Humm, M. 1995. The Dictionary of Feminist Theory, 2nd ed. New York: Prentice-Hall. 354 p.
- Jansen, E. 1992. Soveel skrywers, soveel stories. *De Kat*, 8(1): 88, Julie.
- Joubert, E. 1993. Dansmaat. Kaapstad: Tafelberg. 129 p.
- Kannemeyer, J.C. 1991. Scheepers toon besondere skryftalent. *Insig*, B7, Desember/Januarie.

- Kolodny, A. 1978. Some notes on defining a "feminist literary criticism" (In Brown, C.L. & Olson, K., eds. *Feminist Criticism: Essays on Theory, Poetry and Prose*. New Jersey: The Scarecrow Press Inc. pp. 37-57.)
- Lerner, G. 1986. *The Creation of Patriarchy*. Oxford: Oxford University Press. 318p.
- Lipman-Blumen, J. 1984. *Gender roles and Power*. New Jersey: Prentice-Hall. 214 p.
- Marais, R. 1988. Vrouwees: Perspektiewe in die meer onlangse Afrikaanse poësie en prosa. *Literator*, 9(3): 29-43, November.
- Matthee, D. 1995. *Susters van Eva*. Kaapstad: Tafelberg. 262 p.
- Odendal, F.F., red. 1984. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Johannesburg: Perskor. 1 378 p.
- Opperman, D.J. 1983. *Groot Verseboek*. 9de uitgawe. Kaapstad: Tafelberg. 702 p.
- Pakendorf, G. 1990. Scheepers se vertelvuur. *Die Burger*: 16, Des.
- Pakendorf, G. 1992. Ek weet wat 'n vrou is. *Die Suid-Afrikaan*, 37: 49, Februarie/Maart.
- Prinsloo, N. 1991. 'n Kragtige debuutbundel. *Transvaler*: 9, 18 Maart.
- Rosoman, L. 1969. Leonard Rosoman on Bruegel's 'Mad Meg'. London: Cassell. 31 p. (Painters on Painting).
- Ryan, P. 1988. Introduction. *Journal of Literary Studies*, 4(1): 1-2, Maart.
- Ryan, P. 1988. Subversive strategies: fictional alternatives by women writers. *Journal of Literary Studies*, 4(1): 1-2, Maart.
- Scheepers, R. 1990. *Die ding in die vuur*. Pretoria: HAUM-Literêr. 85 p.
- Scheepers, R. 1991. *Dulle Griet*. Kaapstad: Tafelberg. 114 p.
- Scheepers, R. 1994. 'n Huis met drie en 'n half stories. Kaapstad: Tafelberg. 98 p.
- Scheepers, R. 1995. *Die heidendogters jubel*. Kaapstad: Tafelberg. 140 p.

- Selden, R. 1985. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. Sussex: The Harvester Press. 153 p.
- Selden, R. & Widdowson, P. 1993. Contemporary Literary Theory. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf. 244 p.
- Shakespeare, W. 1985. The Complete Works of William Shakespeare. London: Hamlyn. 1 081 p.
- Showalter, E. 1977. A Literature of their Own. London: Virago. 378 p.
- Showalter, E. 1981. Introduction: The Feminist Critical Revolution. (*In* Showalter, E., ed. The New Feminist Criticism. London: Virago. pp. 3-17.)
- Showalter, E. 1981. Towards a Feminist Poetics. (*In* Showalter, E., ed. The New Feminist Criticism. London: Virago. pp. 125-143.)
- Showalter, E. 1987. Women's Time, Women's Space (*In* Benstock, S., ed. Feminist Issues in Literary Scholarship. Bloomington: Indiana University Press. pp. 30-43.)
- Showalter, E. 1988. Feminist Criticism in the Wilderness. (*In* Lodge, D., ed. Modern Criticism and Theory: A Reader. London: Longman. pp. 330-351.)
- Smuts, J.P. 1991. Die vrou in talle gestaltes. *Rapport*: 18, 1 Des.
- Smuts, J.P. 1995. Stories met verdiepings. *New Contrast*, 23(2): 93-96, Junie.
- Van Coller, H.P. 1991. Die ding in die vuur. *Die Volksblad*: 15, 5 Jan.
- Van Coller, H.P. 1992. Grensliteratuur. (*In* Cloete, T.T., red. Literêre Terme & Teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. pp. 153-156.)
- Van der Merwe, C.N. 1993. Breaking Barriers. Amsterdam: Rodopi. 137 p.
- Van Gorp, et al. 1991. Lexicon van Literaire Termen. Groningen: Wolters-Noordhoff. 452 p.
- Van Niekerk, A., red. 1994. Vrouevertellers 1843-1993. Kaapstad: Tafelberg. 461 p.

- Venter, L. 1991. Debut van oud-studente indrukwekkend. *Dolos*, 2: 24-25.
- Viljoen, L. 1991. Vier vertellers - vier maniere van vertel. *Die Suid-Afrikaan*, 33: 44-45, Junie/Julie.
- Viljoen, L. 1994. Riana Scheepers: Die heidendogters jubel. (Keurverslag vir publikasie) Stellenbosch. 3 p. (Ongepubliseer.)
- Vorster, A. 1995. Scheepers bied verruimde perspektief. *Die Suid-Afrikaan*, 54: 38, Oktober.
- Weideman, G. 1991. Die goeie storie: Die triomf van die praktyk. *De Kat*, 6(9): 92-95, Maart.
- Weideman, G. 1991. Die vrou as rower, beroofde: Tweede Scheepers-bundel bevestig belofte. *Die Burger*: 7, 24 Des.
- Woolf, V. 1995. *Killing the Angel in the House: Seven Essays*. London: Penguin. 90 p.